



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



CAMPUS DE TRÊS LAGOAS

MARIA NILVA MINATEL

**O NOVO ROMANCE HISTÓRICO: *AMAR-TE A TI NEM SEI SE COM
CARÍCIAS (RE)ESCREVE A HISTÓRIA***

TRÊS LAGOAS

2009



Serviço Público Federal
Ministério da Educação
Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



CAMPUS DE TRÊS LAGOAS

MARIA NILVA MINATEL

**O NOVO ROMANCE HISTÓRICO: *AMAR-TE A TI NEM SEI SE COM
CARÍCIAS (RE)ESCREVE A HISTÓRIA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação –
Mestrado – em Letras (área de concentração: Estudos
Literários), do *Campus* de Três Lagoas da Universidade
Federal de Mato Grosso do Sul, como requisito final para
a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

TRÊS LAGOAS

2009

Minatel, Maria Nilva

O novo romance histórico : Amar-te a ti nem sei de com
carícias (re)escreve a história / Maria Nilva Minatel. 2009.
137 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) - Fundação Universidade

Federal de Mato Grosso do Sul – *Campus* de Três Lagoas, 2009.

1. Novo romance histórico. 2. Metaficção I. Minatel, Maria
Nilva II. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – *Campus* de
Três Lagoas III. Título.

**O NOVO ROMANCE HISTÓRICO: *AMAR-TE A TI NEM SEI SE COM
CARÍCIAS (RE)ESCREVE A HISTÓRIA***

MARIA NILVA MINATEL

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras da UFMS – *Campus* de Três Lagoas - MS, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre – Área de concentração em Estudos Literários.

Dissertação defendida e aprovada em: 19 de agosto de 2009, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a. Dr.^a. Rosana Cristina Zanelatto Santos – CCHS/UFMS - Presidente

Prof.^a. Dr.^a. Marilene Weinhardt – UFPR - Titular

Prof. Dr. Edgar César Nolasco dos Santos – CCHS/UFMS - Titular

PARA O JOÃO.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Rosana Cristina Zanelatto Santos, por confiar em mim e pela ajuda e pela compreensão em todos os momentos da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Edgar César Nolasco, pelo aprendizado em suas aulas no Mestrado e pelas sugestões dadas no Exame de Qualificação.

À Prof^ª. Dr^ª. Vânia Maria Lescano Guerra, pela participação e pelas sugestões dadas durante o Exame de Qualificação.

À Prof^ª. Dr^ª. Marilene Weinhardt, pelas sugestões bibliográficas.

Aos Professores: Dr. Wagner Corsino Enedino, pelas sugestões bibliográficas e pelo apoio e pelo interesse quanto ao tema desta pesquisa; Dr. João Luis Pereira Ourique, pelo incentivo em suas aulas nos primeiros passos, ainda na confecção do projeto; Dr. Antonio Rodrigues Belon, por me apresentar às obras e me dar o prazer de conhecer pessoalmente o escritor Wilson Bueno na UFMS; Dr. José Batista de Sales, pelo apoio quando Coordenador do Mestrado; Dr. Rogério Vicente Ferreira, atual Coordenador do Mestrado; Prof^ª. Dr^ª. Kelcilene Grácia-Rodrigues e Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, pelo apoio quando de minha ida a Campo Grande.

Ao Sr. Claudionor e a todos os funcionários do Mestrado em Letras.

A todos os professores e aos técnicos administrativos da UFMS que, direta ou indiretamente, contribuíram para que esta pesquisa se realizasse.

À amiga Rosemary de Oliveira Silva, que sempre me incentivou.

Aos amigos do Mestrado, especialmente Aline, Edite, Jô, Priscila, Sonia, Vânia, Viviane. À Janaina Nicola, que me auxiliou com seus conhecimentos lingüísticos.

Aos funcionários e ao Sr. João Josué Barbosa, diretor do serviço técnico da Biblioteca e Documentação da UNESP de Ilha Solteira.

Aos meus pais, aos meus irmãos, ao Leandro, ao Flávio e ao João Henrique, aos meus amigos e especialmente aos meus queridos sobrinhos, pela compreensão em tantos momentos de ausência.

Ao escritor Wilson Bueno, por me dar a matéria de onde se originou esta pesquisa.

E acima de tudo a Deus, por mostrar-me os detalhes, dar-me saúde e forças e abrir caminhos quando estes pareciam não mais existirem.

Qui scribit bis legit
(Wilson Bueno)

Quem escreve lê de novo
(Tradução de Flávio Carneiro)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo demonstrar que o romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, de Wilson Bueno, pode ser inscrito na categoria das narrativas ficcionais históricas contemporâneas brasileiras. No entrelaçamento da ficção com a história, está inserido o romance supramencionado. Bueno faz uma viagem pela segunda metade do século XIX e pelo início do século XX, de onde ressoam as vozes de grandes escritores, especialmente Machado de Assis. Por meio do humor, Bueno ironiza o século XIX brasileiro e, sob o olhar do narrador, não deixa de alfinetar a retórica bacharelesca e os poetas que a história soterrou nas ambiências da época. Investigam-se as características narrativas históricas presentes no romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, sob o olhar de Leocádio Prata, aqui tomado como o narrador. O gênero “novo romance histórico” (re)interpreta o fato histórico. Para tanto, utiliza subterfúgios ficcionais. Na narrativa em questão, tanto a homenagem quanto a provocação são intencionais. Em um momento o narrador homenageia os poetas clássicos, para em outros provocá-los. Bueno revisita a história, (re)inventa personagens, cria situações cômicas e irônicas, na busca de demonstrar como os fatos históricos e fictícios, bem como personagens históricos e ficcionais foram narrados.

PALAVRAS-CHAVE: Novo Romance Histórico; História; Metaficção Historiográfica; Paródia; Wilson Bueno.

ABSTRACT

The objective of this work is to demonstrate that the novel *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, by Wilson Bueno, may be included in the category of the Brazilian contemporary historical fictional narratives. In the interrelationship of fiction with the history, it's inserted the romance above mentioned. Bueno does a travel by the second half of the XIX century and beginning of the XX century, from where resound the voices of great writers, especially Machado de Assis. By means of humor, Bueno ironizes the Brazilian XIX century and, under the vision of the narrator, he doesn't leave to pin-prick the bachelor rhetoric and poets that history buried in the ambiences of that epoch. It's be investigated the historical characteristics narratives present in the novel *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, under the vision of Leocádio Prata, here took as the narrator. The gender "historical new novel" (re)interprets the historical fact. Therefore, it utilizes fictional subterfuges. In the narrative in question, both the homage and the provocation are intentional. In one moment the narrator pays homage to the classical poets, to another moment to provoke them. Bueno revisits the history, (re)invents personages, creates comical and ironical situations, in the searching to demonstrate as the fictitious and historical facts, as well as fictitious and historical personages were narrated.

KEYWORDS: Historical New Novel; History; Historiographics Metafiction; Parody; Wilson Bueno.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	21
RESSIGNIFICANDO O HISTÓRICO	21
1.1 Diferentes formas de estudos sobre a História: a Nova História	27
1.2 O olhar sobre o passado: novas perspectivas.....	40
1.3 O romance histórico e o novo romance histórico	48
1.3.1 O romance histórico	48
1.3.2 O novo romance histórico	51
1.4 O histórico e o literário em <i>Amar-te a ti nem sei se com carícias</i>	56
CAPÍTULO 2	60
O SILÊNCIO NA FICCIONALIZAÇÃO DO DISCURSO HISTÓRICO	60
2.1 Um olhar oblíquo sobre <i>Amar-te a ti nem sei se com carícias</i>	83
2.2-A ficção (re)lê a história sob o olhar do narrador.....	90
CAPÍTULO 3	99
A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	99
3.1. A Metaficção Historiográfica em <i>Amar-te a ti nem sei se com carícias</i>	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	124
A) DO AUTOR:	124
B) SOBRE O AUTOR:	124
C) GERAL:	125
D) DA INTERNET:	133

INTRODUÇÃO

A literatura brasileira, desde os últimos anos do século passado, tem apresentado grande número de narrativas marcadas pela presença da história do Brasil, seja (re)contando os acontecimentos, seja evidenciando as questões de identidade, ou ainda, expressando a história por meio da vida de personagens reais e ficcionais e suas obras. Conta-se a vida de escritores que fazem parte do cânone literário, intelectuais, políticos, artistas, reis, rainhas e pessoas comuns e por intermédio desses personagens discutem-se questões e passagens importantes ocorridas no País.

A literatura participa ativamente das novas abordagens e da escrita da nova história. Os historiadores que se inscrevem nessa proposição, por sua vez, utilizam estratégias discursivas e recursos estilísticos que no século XIX e início do XX só eram utilizados pela literatura.

Essas mudanças nos relatos historiográficos não admitem mais a história como verdade absoluta. As mudanças na maneira de escrever o factual nas narrativas ficcionais deram-se especialmente no final do século XX, quando surge o novo romance histórico, realizando abordagens diferentes sobre os mesmos temas históricos, denunciando e contradizendo os arquivos oficiais. O mundo globalizado reorganizou-se, as escritas tornaram-se mais acessíveis e variadas, a Internet possibilitou a aproximação entre o geográfico e o temporal. As inovações tecnológicas foram marcadas pelas telecomunicações, pela cultura industrializada, enfim, pela vitória do capitalismo, trazendo consequências inovadoras para a escrita da história.

Com o acesso mais rápido às informações, surgiu a necessidade de escrever sobre tudo: sobre o corpo, sobre a mente, sobre os acontecimentos cotidianos. Tudo isso culminou em um novo processo de relatar a história.

A auto-referencialidade do romance contemporâneo, ao colocar em cheque a possibilidade de conhecimento de um objeto exterior ao texto, apresenta o autor como uma espécie de criador de mundos, dentro dos quais ele estabelece as normas que o regem e as relações existentes entre as diversas partes que o compõem. Quebra-se desse modo, o pacto realista e nenhum tipo de romance sofre mais ruptura que o romance histórico, em que a relação entre o texto e o referente é bem mais próxima. O autor contemporâneo não se sente obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e cria seu próprio universo sem se sujeitar nem ao pacto da veracidade que impõe o discurso histórico, nem ao pacto da verossimilhança que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional mais tradicional (ESTEVES, 2008, p.59).

Nessa perspectiva as novas formas de narrar a história e também a história literária olham o fato narrado com os olhos das narrativas contemporâneas, ou seja, denunciando e contradizendo os fatos. Para isso, lança-se mão da matéria cultural e contrariam-se os registros oficiais.

Na orelha do livro *O que é história Cultural?* (2005), traduzido por Sérgio Goes de Paula, pode-se compreender que a partir dos anos 70 do século XX surge uma maneira “peculiar de compreender a história”:

[...] A emergência dos aspectos culturais do comportamento humano como centro privilegiado do conhecimento histórico vincula-se, de acordo com Peter Burke, ao que ele chama de “virada cultural”: uma guinada sofrida pelos estudos históricos, abandonando um esquema teórico generalizante e movendo-se em direção aos valores de grupos particulares em locais e períodos específicos.

Dessa forma, antigos conceitos – como luta de classes e civilização – são abandonados em prol de categorias explicativas de caráter regionalizado, em que as distinções culturais assumem importância maior que os elementos políticos e econômicos. A dimensão simbólica e suas interpretações passam a constituir o terreno comum sobre o qual se debruçam os historiadores, multiplicando-se assim os possíveis objetos de estudos (BURKE, 2005).

Amar-te a ti nem sei se com carícias, de Wilson Bueno, insere-se nesse contexto, levando em consideração a forma como é narrado. O narrador justifica de onde veio a matéria para a sua narração, onde foi encontrado o manuscrito e explica o processo utilizado para a sua composição:

Na recente demolição de aristocrática casa no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, os manuscritos deste Amar-te a ti nem sei se com carícias (note-se – um decassílabo perfeito...), protegido por uma capa de couro, gravada com as entrelaçadas iniciais L.P., [...] vieram dar às mãos deste vosso escriba, conhecido cultor de prosa antiga.

[...]Contudo, em nenhum momento de suas exatas 200 folhas, ostenta a indicação de autoria. [...] Isto posto, não hesitei em oferecê-lo ao primeiro editor, não sem antes proceder a uma reescritura em diagonal do texto. Miúdas emendas, um que outro detalhe de somenos importância.

Agradeço à colaboração da família Souza Mello de Miranda, proprietária, em terceira ou quarta mão, do palacete recém desaparecido [...], a quem devemos, a rigor, a posse do manuscrito, e, por extensão, sua publicidade. (BUENO, 2004, p.11-12).

Esse é um dos fatores que o inclui no rol de “Novo Romance Histórico”, nomenclatura adotada por Seymour Menton, ou de “Metaficção Historiográfica” para Hutcheon, levando em conta as “[...] novas normas do fazer literário divulgadas principalmente a partir da década de setenta, dentro da estética que muitos críticos,

como Linda Hutcheon (1991), vêm chamando de pós-modernidade” (ESTEVEES, 1998, p. 145).

Ainda segundo Esteves, “Além da multiplicidade de perspectivas e da superposição de tempos históricos; o Novo Romance Histórico tem como característica básica, [...] a intertextualidade e a metaficção” (1998, p.145), características que estão presentes em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

E como é freqüente nas minhas releituras de Píloro, redescubro um trecho que por mais repisadamente lido, guarda ainda, vezo de titãs literários, fresco um raciocínio que me salta da página feito a mensagem em código de alma perdida no escuro (BUENO, 2004, p. 39).

Wilson Bueno nasceu em Jaguapitã (Cachorro Vermelho, em guarani), no Paraná, em 1949. Segundo Bueno (*apud* Castelo, 2007, p.1), sua carreira jornalística iniciou-se quando ele era ainda uma criança: com 14 anos escrevia para a *Gazeta do Povo* e era repórter no *Diário da Tarde* em Curitiba. Com 18 anos foi para o Rio de Janeiro e trabalhou na imprensa daquela cidade. O Brasil passava por um período de censura, que marcou toda a sua história literária, e não foi diferente para Bueno, que lá viveu de 1968 a 1977, época em que a imprensa era vigiada e muitas notícias censuradas. Mas nem por isso deixava de se pronunciar, pois sabia usar muito bem “a língua portuguesa, uma língua capaz de recursos fantásticos, de sonoridades insuspeitadas” (BUENO *apud* CASTELLO, 2007, p. 4).

Escritor, poeta e jornalista, segundo Douglas Diegues o escritor “desentranha poemas, contos, novelas e fábulas da sua, da nossa miséria humana, da morte implacável dos dias, ou o memorialista do caos e dos entevados anos Médici” (2002, p. 19). Bueno conhece o falar dos pássaros, o guarani enviesado das marafonas, o farfalhar das borboletas, o linguajar dos rios, o visco das lagartixas. O poeta mescla o português com sons e outras línguas, inventando mitologias, histórias perdidas, seres estranhos e verossímeis. Suas obras são um exercício de linguagem. Em *Mar Paraguayo*, além de misturar o português, o espanhol e o guarani, sua proposta foi tirar as línguas da América Latina do isolamento. Sem sair de Curitiba foi até a fronteira (Paraná, Paraguai e Argentina) e apresentou a realidade dos contrabandos de produtos, de línguas, modas e de culturas.

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, foi ainda mais longe; viajou para o século XIX e de lá fez uma mistura de épocas, de silêncios e da História; trouxe para

hoje os tempos e seus sentidos, explorando ao limite máximo a linguagem de todas as épocas da história e da literatura brasileira e portuguesa. Marcelo Pen (2007, p. 6), em entrevista com Bueno, afirma que: “outro modo de analisar seu romance é do ponto de vista histórico” [...]. “[...] a coincidência de datas com a Proclamação da República é intencional [...]”. Bueno recebeu a Bolsa Vitae de Literatura para escrever *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

Amar-te a ti nem sei se com carícias começa com base em um manuscrito supostamente encontrado na demolição de uma aristocrática casa no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. O manuscrito contém uma capa de couro gravada com as iniciais LP, que além das de Leocádio Prata também são as iniciais de Lavínia Prata, esposa de Leocádio, e de seu possível amante, Licurgo Pontes, um jovem recém-chegado da Guerra do Paraguai. É nessa teia construída pelas iniciais, transformada em ironia e em farsa, e nas recriações de época, que o narrador (nesta dissertação, tomado como Leocádio Prata) esconde as chaves dos pecados na concretude da escrita e o enlace da ficcionalização da história e do diálogo com o passado, o que nos possibilita considerar essa obra de Wilson Bueno como narrativa ficcional histórica contemporânea.

A análise do romance de Bueno foi feita sem nos desviarmos dos traços irônicos de sua obra, por ser esse traço sinalizador da ficção histórica contemporânea. O enunciado irônico é definido como:

Aquele que: ‘faz ouvir uma voz diferente da do ‘locutor’, a voz de um ‘enunciador’ que expressa um ponto de vista insustentável. O ‘locutor’ assume as palavras, mas não o ponto de vista que elas representam (MAINGUENEAU *apud* TAFARELLO, 2001, p.1).

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, Bueno nos deixa claro seu propósito ficcional e linguístico: ele se propõe a (re)escrever um momento da história brasileira. Para isso, vai ao século XIX e estabelece diálogo, entre outros, com a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis; ele brinca com ela, usando a reescrita daquele século, reinventando à sua maneira a língua oitocentista brasileira, desde o título do romance, um decassílabo perfeito, para uma nação imperfeita.

O narrador protagonista discorre sobre suas ações e, nesse processo narrativo, se dá a metaficção, num constante deslocamento temporal que também faz parte das características do romance histórico contemporâneo.

“[...] História e Ficção correm paralelamente, porém formatando curiosas intersecções”(MALARD, 2007, p. 89). O narrador Leocádio Prata (que não por acaso tem esse sobrenome) tem como seu desafeto Licurgo, que esteve envolvido na disputa pela região do rio da Prata, na Guerra do Paraguai. Leocádio faz aniversário em novembro, não por coincidência, o mês da proclamação da república. Também acidente de Lavínia no cais Pharoux, na cidade do Rio de Janeiro, ocorre em novembro, no ano de 1889. O fim do romance se dá em 1914, início da Primeira Guerra e fim do século XIX. A epígrafe do romance é de Machado de Assis: “O maior pecado, depois do pecado, é a publicação do pecado”, e pode se referir aos pecados que começaram na monarquia e perduram até hoje.

Wilson Bueno vale-se de fatos de vários períodos da história e da literatura brasileira e portuguesa e (re)escreve-os de um ponto de vista irônico, sem se comprometer com o discurso historiográfico oficial, mas empregando na ficcionalização a matéria histórica, revelando, denunciando ou relembrando, sem deixar cair no esquecimento, o passado factual. *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é a contribuição de Bueno ao campo de atuação das narrativas históricas ficcionais.

O mistério posto em cena pelo narrador está presente em uma estrutura simples e coerente. A criação depende da vivência e da inteligência do narrador, que pode brincar com o psicológico e com o metafísico, usando o subconsciente e seu poder de convicção. Aqui, começa uma reprodução próxima da realidade de 1900. O narrador faz um pacto com o leitor, afirmando no prólogo ter encontrado o manuscrito nos escombros de uma casa, protegido por uma capa de couro e que, pela aparência, trata-se de um diário escrito por um dos LP. Com isso, ele tenta convencer o leitor de que o texto não é uma obra ficcional, mas sim a memória de um homem real.

Memória deve ser entendida aqui não no sentido psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador (PÉCHEUX, 2007, p. 50).

Por mais que interaja com o leitor, o narrador zomba o tempo todo deste fantasma, o leitor, que não sabe se o livro foi reescrito por esse herói (o narrador), monarquista, escravocrata, com aparentes tendências homossexuais e, ao mesmo tempo, homofóbico, ou por outro LP. Ao mesmo tempo em que se explora o lado oculto homossexual – “A transfiguração da borboleta preta de Machado de Assis na ‘aranha

cinza de olhar inominável” (‘Com as devidas transformações de sentido que a troca acarreta’) (PEN, 2004, p. 3), existem muitos pontos de contato com a obra machadiana, e em geral numa visão subversiva. No capítulo *A Caça e o Caçador*, Leocádio sente tesão por seu “amigo” Licurgo. O narrador vê Licurgo como uma imagem desejada:

Inteiro me encolho, a ouvir que as águas vêm de Licurgo, do úmido arrepio de seu gablo corpo de homem, só um halo de pêlos do braço forte, as águas, subindo, lavações e ruídos, sabões e água, de novo a sua imagem vestida e o modo firme como pedala a Rover, a banheira, as águas, e só dou por mim, felino improvável as pernas espichadas ao máximo, os braços caídos ao longo do corpo, mortiço instante [...] percebo a minúcia de que tremem, de que ainda tremem o tremor que ficou da ponta deles ao vértice do plexo (vasos sanguíneos) solar feito uma alegria enferma (BUENO, 2004, p. 37. Parênteses nossos).

Sob o olhar do narrador Leocádio, procurou-se ler a história narrada em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* e as mudanças vistas por Leocádio sobre o personagem Licurgo, por meio da perspectiva da história, ou em um tempo mais preciso, da Guerra do Paraguai, de onde Licurgo chegou “não faz dous dias”. Por intermédio da narrativa de Leocádio se estabelecem elos que criam a realidade histórica e as mudanças na personalidade de Licurgo. Nessas andanças imaginárias ou reais, (re)inventando o passado por meio da mistura de linguagem de época, criando um efeito caricatural e cômico, o narrador constrói um entrelaçamento de épocas. Bueno introduz na dicção do tempo presente, que é o seu tempo, o Novo Romance Histórico, que pode ser inscrito na categoria das narrativas ficcionais históricas contemporâneas brasileiras.

Tanto literatura como a história são representações do mundo social e são discursos significativos. Portanto ambas exercem um papel importante na construção daquilo que se convencionou designar identidade nacional, embora tangenciem instâncias diferentes de um mesmo tema ou objeto (MARTINS, 2008, p. 129.)

Wilson Bueno soube investigar a História e a Literatura e representá-las ficcionalmente, como perceberemos em uma conversa entre o narrador Leocádio e o oficial Licurgo:

Sabe de minha ojeriza à guerra contra os índios do Paraguai, de onde acabou de chegar não faz dous dias.
-Em guerra a morte é abstração, meu caro Leocádio Filho...
- Abstração se olhada in totum, mas como são as partes que compõem o todo, é delas que falo[...] o tom da voz de Licurgo, um tom francamente intelectualizado como se, abstração ou não, a morte, em se tratando de guerras, fosse também uma teoria [...] (BUENO, 2004, p. 50).

Amar-te a ti nem sei se com carícias configura-se em uma reescrita denunciatória. Por meio do olhar do narrador, o lado preconceituoso, reacionário e racista dos herdeiros do paternalismo oligárquico brasileiro é posto em cena. Neste século XXI a existência humana é marcada por uma sensação de sobrevivência, de viver o agora. Encontramo-nos no momento em que o espaço e o tempo se cruzam para produzir a diferença. Nos romances históricos existe o diálogo com textos já escritos, existe um olhar de hoje para o passado. No dizer literário de Bueno, para quem o tempo produz a diferença, o mesmo acontece.

O narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* entrelaça fatos e acontecimentos que pertencem ao passado, marcando uma visão de todos os segredos do enredo, conhecendo o começo, o meio e o fim dos acontecimentos narrados, podendo selecionar do geral apenas os aspectos significativos e (re)modelá-los em uma ordem desejada e ficcionalizada.

A narrativa de Bueno apresenta o seu narrador como o antípoda do narrador de Walter Benjamin:

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. (BENJAMIN, 1984, p. 221).

Após estas considerações iniciais, para que tenhamos êxito neste trabalho de pesquisa, torna-se necessário examinar como se relacionam a ficção e a história em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Ainda é indispensável verificar como se dá o entrelaçamento da literatura e a história. Por intermédio da pesquisa, devemos ser capazes de responder às questões: 1- Como a história do Brasil está presente no romance ficcional pesquisado? 2- *Amar-te a ti nem sei se com carícias* pode ser inscrito na categoria das narrativas ficcionais históricas contemporâneas brasileiras?

Para responder às proposições acima, esta dissertação foi desenvolvida com base em pesquisas bibliográficas, tanto de textos escritos e publicados em brochura quanto de textos em circulação pelo meio eletrônico. Nesse material teórico, pesquisamos os conceitos de: história, historiografia, metaficção historiográfica, ficção

histórica contemporânea e romance histórico contemporâneo como veremos no decorrer desta dissertação.

Como se trata de uma pesquisa de caráter bibliográfico, para alcançar os objetivos propostos, a dissertação vale-se, entre outras, das seguintes fontes: *O que é História Cultural?*, de Peter Burke; *La Nueva Novela Histórica de La América Latina, 1979-1992*, de Seymour Menton; *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*, de Eni Puccinelli Orlandi; *Machado de Assis: o enigma do olhar*, de Alfredo Bosi; *Machado de Assis: impostura e realismo*, de John Gledson; *Ao Vencedor as Batatas*, de Roberto Schwarz; *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*, de Linda Hutcheon; *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*, de Hayden White; e *Discurso Histórico e Narrativa Literária*, organizado por Jacques Leenhardt e Sandra Jatahy Pesavento. Foram de fundamental importância os artigos da pesquisadora Marilene Weinhardt da Universidade Federal do Paraná.

A dissertação está estruturada em três capítulos: no primeiro, a proposta é (re)significar o que se entende por “histórico” quando esse adjetivo acompanha a expressão “narrativa literária”. Procuramos notar as ligações de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* com textos da História e da Literatura brasileira. Os acontecimentos do passado, ao serem ressignificados, fazem emergir tanto o imaginário como as tradições culturais do contexto da segunda metade do século XIX e primeira decena do século XX no Brasil. Nossa proposição inclui demonstrar que Bueno se aproximou e examinou documentos dos acontecimentos, históricos (escritos por historiadores) e literários (escritos por literatos), e (re)criou-os. Ele fez a (re)escritura, por intermédio da ironia. Ao ressignificar o histórico e também o ficcional, Bueno dá a seus leitores novas compreensões sobre a Literatura e a História do Brasil. O adjetivo histórico, ressignificado pela ficção, compõem a narrativa de ficção histórica contemporânea *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, de Wilson Bueno.

Em um segundo momento, a pesquisa verifica como o narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* procede à ficcionalização do discurso histórico, no que concerne a fatos ocorridos no século XIX, como, por exemplo, a Guerra do Paraguai.

No segundo Capítulo, mostramos que a História e a Literatura manifestam-se também no silêncio que perpassa as palavras. O narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* conta a Guerra do Paraguai, entre outros acontecimentos ocorridos no Brasil, na visão da História oficial. Leocádio, que é bacharel em Direito e pertencente à elite brasileira, discorre sobre os acontecimentos históricos, e o autor os ficcionaliza.

Nota-se que Leocádio relata a situação dos negros antes e depois da abolição, a posição dos índios e dos paraguaios que participaram da Guerra da Tríplice Aliança sob sua visão de escravocrata. Há também a visão de oficial do Exército brasileiro de Licurgo. O narrador ironiza o estado de horror de um Brasil decadente como um fato normal. É por intermédio do silêncio que Bueno mostra como os negros e os índios eram tratados pela burguesia no século XIX e início do XX no Brasil. O histórico é ficcionalizado pela ironia. Esse é um dos tantos vieses que um autor do século XXI utiliza para (re)escrever a História, sem, no entanto, se comprometer com ela. Bueno diz indiretamente, disfarçadamente uma coisa que pode significar outra. É nesse jogo marcado pelo silêncio, do dizer uma coisa querendo dizer outra, que o leitor percebe e interpreta o discurso histórico. Desta forma, por intermédio do discurso dos personagens, a lacuna oficial é revelada na voz dos mandantes e dos mandados do poder.

No terceiro capítulo, investigamos como o narrador procede à ficcionalização da ficção, isto é, à metaficção, tomando como romance-modelo para esse processo o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Nesse capítulo conceituamos metaficção historiográfica, para que o leitor entenda os procedimentos utilizados pelo autor na (re)escritura da História e da Literatura. Mostramos que a metaficção historiográfica está presente na narrativa *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, por meio das críticas feitas à história oficial. O escritor faz a (re)escritura dos fatos passados, utilizando a ironia. Nesse tom irônico, Bueno olha por um viés crítico, por onde a história oficial não olhou.

Destacamos que a História e a Literatura aproximam-se, sem se fundirem. Bueno, por meio da paródia, ironiza a elite, os políticos, os bacharéis; ao mesmo tempo em que deprecia alguns escritores homenageia outros. A matéria utilizada pela metaficção é o fato histórico.

Evidenciamos os pontos em que percebemos a narrativa em questão como um Novo Romance Histórico, com características metaficcionais, como por exemplo, as vicissitudes das gerações passadas produzindo efeitos e questionamentos no presente. No momento em que Leocádio (re)pensa o passado, o leitor dá-se conta de que a História está sendo lida por outro prisma.

Quando Bueno valoriza o sujeito da margem, por intermédio do silenciamento, e a partir do discurso do centro, ele provoca a “auto-reflexividade” podemos evocar o episódio em que o mulato e Leocádio caem um sobre o outro na cama da hospedaria (cf. BUENO, 2004, p.189), sem saber naquele instante quem é do

centro e quem é da margem, provocando uma reflexão sobre as mudanças ocorridas na sociedade.

A marca metaficcional foi apresentada nos questionamentos de Leocádio, nos textos fragmentados, na polifonia, na intertextualidade e em outras referências que mostram como Bueno distorce, propositadamente, os fatos, deixando o leitor seguir as suas pistas, no intuito de (re)escrever e de (re)ler o passado.

CAPÍTULO 1

RESSIGNIFICANDO O HISTÓRICO

Que há um gosto em mim em passear o passado, é mais que notório; provam-no aqui estas anotações, apesar de muita vez falseadas pelo que na memória é traição dos factos reais, ou puro intento. O que o fictício leitor, todavia, não sabe ainda, é que, com Licurgo, íamos bem mais longe no afã passadista [...] a viajar o que nos não havendo pertencido, foi dos outros, dos que nos antecederam. [...] um tempo que, sem ser nosso, mesmo assim continua a sê-lo, pelo que de vida actual impregna o remoto e destila em saudade inventada o ido e o vivido (BUENO, 2004, p.116).

De modo geral, as produções ficcionais da América Latina são vistas como um conjunto heterogêneo, apesar de um mesmo passado histórico de colonização.

Segundo Schwarz (1981), enquanto na Europa as ciências eram a luz do progresso da humanidade e o sistema socioeconômico se baseava no trabalho livre, no Brasil imperava a escravidão. No Brasil o “homem livre” não era o trabalhador, mas o homem que vivia do favor e, por meio dele, conseguia o acesso às estruturas sociais. Mesmo assim, “Ao longo de sua reprodução social, o Brasil põe e repõe idéias européias” (SCHWARZ, 1981, p.24).

A literatura brasileira era apresentada envolta em um contexto europeu; não estava ali inserida a história socioeconômica e política brasileira. Costumes europeus eram descritos pelos escritores como se fossem brasileiros. A corte portuguesa de D. João VI trouxe muitos costumes que foram assimilados pela elite brasileira, como se fossem seus.

Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa própria terra (HOLANDA *apud* SCHWARZ, 1981, p.14).

Enquanto as literaturas européias foram se constituindo lentamente, junto à formação da língua, da sociedade e da cultura, em um processo contínuo, no Brasil, a

língua e conseqüentemente a literatura foram trazidas, para um meio físico, com características étnicas e culturais sobremaneira diferentes daquelas do colonizador, estabelecendo-se uma memória oficial a alimentar a percepção de uma literatura brasileira.

Não levaram em conta que a resistência a diferentes construções que sobre ela foram realizadas e que ainda se realizam tem a ver com processos históricos específicos, e que o projeto de configuração ou construção de uma América Latina unida tem uma longa e conflitiva história. [...] O problema é que, na fundamentação dessa historiografia, o lugar não parece ter importância. [...] Por lugar refiro-me a uma localização geocultural que não está limitada àqueles que vivem fisicamente na América, ou seja, refiro-me a uma posicionalidade geoideológico-cultural (ACHUGAR, 2006, p. 58-59).

Quando se dá atenção aos estudos da ficção histórica contemporânea, percebe-se um engajamento substancial entre os estudos da teoria da literatura e da teoria histórico-cultural na criação dos romances históricos brasileiros. Dentro dessa linha de análise, há certo descaso nas abordagens em relação aos assuntos culturais, especialmente no que diz respeito a acontecimentos culturais como manifestação do pensamento de um povo. Esse será um dos aspectos a ser observado quando examinamos os eventos históricos literários (a história ficcional) e o histórico geral (a história factual) ocorridos entre 1850 e 1914 aproximadamente.

Amar-te a ti nem sei se com carícias, de Wilson Bueno, busca nos fatos da ficção histórica, por meio de uma narrativa de ficção histórica contemporânea, mais precisamente, nos fatos históricos e literários dos oitocentos até hoje a sua matéria romanesca. O passado, além de ser parte do imaginário, tanto na história quanto na literatura, tem despertado grande interesse por parte dos escritores, que enriquecem suas narrativas mesclando à identidade do discurso histórico de tempos passados o ingrediente ficcional. A narrativa de Bueno explora o cômico e o carnavalesco, deixando para o leitor descobrir a importância ou a legitimidade do fato ou da personalidade histórica (re)apresentada. Dessa maneira, o texto (des)cobre a história do discurso oficial que encobre o sentido múltiplo do literário. Estrategicamente, a ficção registra os acontecimentos verídicos, as decisões políticas e as possíveis tensões entre o intelectual e o Estado, buscando captar e disseminar as manipulações do poder.

[...] toda exposição talentosa e criativa das opiniões qualificativas de outrem: ela sempre permite variações estilísticas livres da palavra do outro, expõe o pensamento do outro no seu próprio estilo, aplicando-o num novo material, numa outra formulação da questão, ela experimenta e recebe uma resposta na

linguagem do outro. [...]. Uma palavra, uma voz que é nossa, mas nascida de outrem, ou dialogicamente estimulada por ele, mais cedo ou mais tarde começará a se libertar do domínio da palavra do outro (BAKHTIN, 1993, p. 147-148).

No discurso ficcional o escritor busca e revela uma faceta da verdade que foi distorcida, escondida, tentando expor as construções ficcionais e a manipulação da história pelo Estado, que apoiado pela mídia, necessita de que o povo acredite em seus atos e em suas palavras.

Observa-se hoje [...] que uma massa crescente de livros históricos se torna romanesca ou lendária e já não produz [...] transformações no campo da cultura, ao passo que, pelo contrário a 'literatura' visa um trabalho sobre a linguagem e o 'texto', põe em cena 'um movimento de reorganização, uma circulação mortuária que, destruindo, produz'. Quer isto dizer que, sob esta forma, a história deixa de ser 'científica', enquanto a literatura passa a sê-lo. É 'científica', em história como noutras ciências, a operação que transforma o 'meio' – ou que faz de uma organização (social, literária, etc.) a condição e o lugar de uma transformação (CERTEAU, 1977, p. 35. Grifo do autor).

Portanto, a narrativa histórica torna-se “romanesca”, sem traços científicos, utilizando os mesmos meios da narrativa ficcional e buscando dados para a sua escrita na teoria e na crítica literária.

Por serem construções lingüísticas, o discurso ficcional e o discurso histórico/factual se aproximam. Os acontecimentos do passado são ressignificados por intermédio da ação do historiador e do ficcionista. O discurso literário relata o que julga ter ocorrido, enquanto o discurso histórico documenta os fatos reais. No entanto, o historiador cria a sua narrativa, trazendo o passado para o presente, usando para tanto o tempo histórico, um tempo que hoje já não é passado, nem presente; é um tempo que o historiador não consegue ver a não ser pelos olhos da imaginação. Nem por isso seu discurso deixa de ser histórico, visto que ele segue os passos dos fatos acontecidos, os passos da realidade dos fatos. Aristóteles, em sua *Poética*, nos fala sobre o que distingue o historiador do ficcionista: “O historiador e o poeta [...]. Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES, 2006, p.43).

Nessa mesma pegada podemos ainda ver a visão de outros historiadores:

Pode-se dizer que White começou onde Frye parou, atenuando o contraste aristotélico entre poesia e história entendendo a idéia de enredo para obras históricas em geral. Ele fica no limite entre duas posições, ou proposições: a visão convencional de que os historiadores constroem seus textos e suas

interpretações, e a visão não convencional de que constroem o próprio passado (BURKE, 2005, p.107).

Mesmo os dois gêneros estando tão próximos, seus discursos teimam em não se fundir inteiramente, muitas vezes fechando-se em suas áreas de atuação, não se preocupando com a expansão de um conhecimento mais produtivo. Isso, no entanto, não ocorre em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, que faz questão de examinar outras escritas para desenvolver novos métodos de compreensão da história factual. Wilson Bueno, satiricamente, conta passagens importantes da história brasileira, mas não o faz explicitamente, utilizando de modo consciente especialmente o pastiche como matéria para o seu conteúdo histórico-ficcional. Ele adentra o mundo dos clássicos e retorna com matéria para enriquecer o diálogo ficcional. Por meio do interdiscurso, joga com a história oficial, com os acontecimentos históricos.

Pelo funcionamento do interdiscurso, suprime-se, por assim dizer, a exterioridade como tal para inscrevê-la no interior da textualidade [...]. O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o 'anonimato', possa fazer sentido em 'minhas' palavras. No interdiscurso, diz Courtine (1984), fala uma voz sem nome (ORLANDI, 2002, p. 33-34).

Orlandi (2002, p.34) segue dizendo: “O interdiscurso é da ordem do saber discursivo, [...] enquanto o intertexto restringe-se à relação de um texto com outros textos. Nessa relação, a intertextual, o esquecimento, não é estruturante, como é para o interdiscurso.”

Dentro da obra em estudos, um “distanciamento e um entrechoque de épocas” (BUENO *apud* BITTENCOURT, 2005, p. 4) ficam perceptíveis por meio da linguagem, que toma outras formas, atravessando gerações e vindo bater às portas do século XXI por intermédio da narrativa de Bueno. Os leitores são chamados a observar os significados ocultos deixados em documentos históricos, monumentos, sonetos e seus decassílabos, nomes de personalidades da história e da literatura, tudo isso entremeadado a informações culturais e artísticas.

Nesta pesquisa sobre a ficção histórica contemporânea, demonstramos que a história oficial renovou-se, (re)escreveu-se, abrindo novos caminhos para o saber. Também surgiram novos olhares para pesquisá-la, e um deles é a Nova História Cultural. Esta, por sua vez, renovou a maneira de se dizer os acontecimentos históricos,

dando novos rumos para as pesquisas sobre a história e suas relações com outros saberes, abrindo novos caminhos para o conhecimento. Segundo Sandra Pesavento, citada por Lacerda Filho (2008, p.2-4),

Na Nova História Cultural foram deixadas de lado concepções de viés marxista, que entendiam a cultura como integrante da superestrutura, como mero refluxo da infra-estrutura, ou mesmo da cultura como manifestação superior do espírito humano e, portanto, como domínio das elites. Também foram deixadas para trás concepções que opunham a cultura erudita popular, esta ingenuamente concebida como reduto do autêntico. Longe vão também as assertivas herdeiras de uma concepção da *belle époque*, que entendia a literatura e, por extensão, a cultura, como o sorriso da sociedade, como produção para o deleite e a pura fruição do espírito.
[...] a rigor, o historiador [da cultura] lida com uma temporalidade escoada, com o não-visto, o não-vivido, que só se torna possível acessar através de registros e sinais do passado que chegam até ele.

A História, então, firma-se como “crítica cultural”, minimizando a presença das conhecidas e tradicionais versões de uma história política e econômica.

A palavra “cultura” e a expressão “cultura cotidiana” (aqui reconhecida como costumes, valores e modo de vida) passam a ser usadas por historiadores culturais inspirados pelo antropólogo Clifford Geertz, que define cultura como:

Um padrão, historicamente transmitido, de significados incorporados em símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens se comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes acerca da vida (*apud* Burke, 2005, p. 52).

A narrativa dos novos tempos, ou narrativa cultural, preocupa-se com as pessoas comuns, qual a direção e o sentido que elas atribuem às suas vidas; como os grupos, as comunidades e os países contam suas histórias e quais pistas oferecem aos seus leitores para percorrer e desvendar seus percursos. Esse tipo de narrativa traz à luz a importância de se escrever uma história cultural, à maneira sugerida por Geertz, valorizando o ser humano, não deixando que o cultural se torne natural, tornando apreensível e problematizável o passado. No Brasil, desde o descobrimento, vemos os costumes, a língua, enfim, a cultura sendo firmada por imposição.

Pode-se dizer que o jeito de pensar a história e a literatura em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é outro, com ambas ganhando espaço; e a segunda liberta dos discursos impositivos, podendo se assumir como parte incontestada da identidade nacional e cultural, ressignificando o histórico.

No romance de Bueno, cria-se uma história possível, por meio de artifícios lingüísticos que aumentam o efeito de suspeita e de suspensão no leitor.

O importante tem sido verificar como os escritores ficcionalizam o fato histórico, que procedimentos literários são utilizados na transformação da História em Literatura, quais os limites impostos pela verossimilhança, e como se comporta – para usar a expressão de Costa Lima – o veto ou o não veto ao histórico ou ao ficcional (MALARD, 2006, p. 89).

O narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, o escravagista Leocádio Prata, conta a história do Brasil sutilmente, como uma câmera fotográfica escondida, disparando *flashes* por sobre momentos históricos de tempos idos. A representar esse passado estão a retórica bacharelesca, o título da obra em forma de decassílabo, o pecado em forma de epígrafe, a paz representada pela guerra. É a verdade que reside, como nos diz o narrador, em detalhes de (aparente) “somenos importância”:

[...] consideramos quase um dever ético dar a público uma legítima voz do século XIX brasileiro. Para que lance, quem sabe, alguma luz sobre o desde já tumultuário início deste nosso terceiro milênio (BUENO, 2004, p. 11-12).

[...] detrás do espelho da escrita – está a única verdade do ser, [...] (BUENO, 2004, p. 30).

Os cotidianos deste século e dos séculos passados estão presentes na trama de Bueno. As datas são precisas, os fatos trazem rastros da realidade dos tempos idos do Império e da primeira República. A recuperação da memória tem sempre o passado valorizado. As diversas histórias dominantes ou silenciadas e as várias memórias (mesmo as silenciadas) em contacto são elementos de composição de uma nação e de sua história.

O processo de formação histórico-brasileiro foi “excludente e autoritário”, para com os sujeitos da sociedade civil. O Estado dominava pela coerção.

Depois de mais de três séculos de exploração e opressão, o negro, ex-escravo, continuaria a se defrontar com os preconceitos de raça e cor e com mecanismos de dominação, coação e subordinação. Encarado como coisa ou simples instrumento de trabalho, os empecilhos para se transformar em ser social foram múltiplos e as possibilidades de integração na sociedade burguesa, que começava a ser gestada, eram mínimas (SEGATTO, 1999, p. 217).

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, exploração, exclusão e autoritarismo vêm à luz, propondo uma ressignificação não somente do histórico, mas também das tramas que o compõem e ao literário.

1.1 Diferentes formas de estudos sobre a História: a Nova História

[...] a literatura teve mais a oferecer à teoria da história do que a busca nela, [...] os estudos literários passaram a participar de um diálogo plural, com o cruzamento de vozes que vêm sobretudo, mas não exclusivamente da história.

Esta, por sua vez, afastou-se dos ideais de ciência dura e reorientou-se para veio tão aberto que se permitiu denominações sugestivas como História do Cotidiano, História das mentalidades, História das sensibilidades [...] Firmou-se a expressão 'crítica cultural' para definir a atividade do estudioso que busca seu instrumental em campo amplo e variado [...] (WEINHARDT, 2002, p. 109).

As produções historiográficas do mundo e também do Brasil, sobretudo na última década do século XX, sofreram profundas transformações. Com a Nova História Cultural, o discurso histórico alçou vãos que o discurso histórico tradicional sequer admitia.

Contemporaneamente, o discurso histórico avança sobre a literatura, a música chegando até a esfera da cultura popular. Com o aceite da relevância da linguagem para a sua construção, o discurso histórico abrange todo o cotidiano humano, falando sobre a história da alimentação, a história do corpo, a história do dia-a-dia de uma sociedade. Se a proposta é falar de guerra, a Nova História Cultural fala de todo um contexto envolvendo esse processo, desde onde esteve inserida socialmente, até a experiência adquirida por quem participou de acontecimentos guerreiros. Amplia-se o campo de visão em relação ao discurso utilizado e como ele se constrói. Não somente as experiências daqueles que voltaram da guerra, porém o que levou à guerra, como ela transcorreu, como as pessoas passaram a viver depois dessa experiência; há toda uma preocupação não somente em relação ao contexto histórico, mas no que se refere ao ser humano nela envolvido.

A Nova História Cultural reorientou os historiadores para novas áreas de pesquisas, por meio de uma construção discursiva influenciada por tendências

lingüísticas. “Quando o historiador cultural fala de trabalho, ele quer dizer a construção de diferentes noções de trabalho, e da linguagem usada para falar disso (o discurso sobre o trabalho, e não a *experiência* de trabalho)” (WEINSTEIN, 1998, p. 3).

Como já vimos, a história toma novas formas de ver e dizer o mundo. Peter Burke fala sobre a Nova História Cultural: “Ela parece significar que imagens e textos simplesmente refletem ou imitam a realidade social” (BURKE, 2004, p. 99).

Contudo, a História Cultural não é uma invenção do século XX. Desde a segunda metade do século XVIII, já se falava da “cultura humana”. O romance é descrito como uma “grande tradição” no período de 1800 a 1950, época da chamada História Cultural Clássica. Dentro desse período, a história dos clássicos era o centro das atenções dos historiadores, que se preocupavam em entender as diferentes artes. Historiadores alemães “liam” poemas, pinturas, dentro do contexto histórico cultural ao qual pertenciam, considerando o que faziam como “história da cultura”. Esse pensamento se dava em um período em que a Alemanha era, ainda, uma comunidade cultural, sem ênfase no político. Em lugares onde o domínio político era maior, a história cultural era vista como marginal; como suas narrativas não eram baseadas em documentos oficiais, as autoridades não as consideravam como relevantes na construção do Estado.

O historiador suíço Jacob Burckhardt estudou temas variados, desde história da Grécia antiga, chegando à pintura flamenca. A história dos acontecimentos não foi sua prioridade; ele preferiu os elementos “recorrentes”, evocando a cultura passada e mergulhando na arte e na literatura do período ao qual estava se dedicando. Citações e anedotas marcaram suas obras e também o lugar do ser humano nas lutas, na vida, nas guerras, na política e na arte.

Em seu trabalho acadêmico, Burckhardt variava amplamente, começando na Grécia antiga, passando pelos primeiros séculos cristãos e pelo Renascimento italiano e chegando ao mundo do pintor flamengo Peter Paul Rubens. Deu relativamente pouca ênfase à história dos acontecimentos, [...] produzindo generalizações que ilustrava com exemplos, anedotas e citações, apresentados em sua prosa vigorosa.

[...] Em seu livro¹, [...] Burckhardt descreveu o que chamou de individualismo, competitividade, autoconsciência e modernidade na arte, literatura, filosofia e até na política [...] enfatizava o desenvolvimento do indivíduo, [...] (BURKE, 2005, p.17-18).

¹ A *Cultura do Renascimento na Itália*, do historiador suíço Jacob Burckhardt, publicado pela primeira vez em 1860 (BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p.16).

São os escritos, a arte do passado que fornecem informações presentes: sem o passado não há história, sem a literatura não há passado. A pintura medieval, por exemplo, foi mensageira das religiões: nos vitrais das catedrais góticas, são contadas histórias bíblicas, que mesmo os mais ignorantes entendiam. Mitos e lendas chegaram até os tempos modernos por meio das pinturas e de narrativas orais. Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, Bueno não se esquece de relatar os clássicos, não deixando morrer a História Cultural dita clássica:

Vai memória igualmente velha dizer àqueles findos oitocentos [...] o que dos dias vividos com este pasmo de ler no antigo a mesma veemência triste com que dissertámos o presente, pífios homens do século XIX, tentando bisbilhotar segredos de há quatrocentos anos, a chronica e as madres nossas que uão de ser e sempre ther sás dudas e ses devaneos... [...] (BUENO, 2004, p. 154-155).

Engendrar fantasias é próprio de um espírito como o do Goes, e não só dele. De Shakespeare, também, e de Xavier de Maistre (BUENO, 2004, p. 175).

A história da linguagem também já era preocupação da História Cultural Clássica. Em 1929, o historiador holandês Johan Huizinga declarava:

O principal objetivo do historiador cultural era retratar padrões de cultura, [...] descrever os pensamentos e sentimentos característicos de uma época e suas expressões ou incorporações nas obras de literatura e arte. O historiador, sugeria ele, descobre esses padrões de cultura estudando, ‘temas’, ‘símbolos’, ‘sentimentos’ e ‘formas’ [...] (*apud* BURKE, 2005, p.18-19).

Essa é uma das grandes preocupações de Bueno, que em entrevista a Jamil Snege fala sobre o papel do escritor na sociedade e a importância da linguagem:

Nossa função, penso, é não deixar nunca que a superfície chapada das coisas vigore, ou se revigore. [...], os escritores temos que estar atentos para que a linguagem não congele em fórmulas exitosas. Necessário o gosto e o gozo do texto sempre novo, o ar, a nova aragem. Numa sociedade que tende a estagnação da linguagem, o escritor é aquele demônio capaz de revirar o tempo todo, revirar esta mesma linguagem para que ela não pereça nem morra de preguiça ou pelo uso congelado de sua repetência. O olhar do escritor tem que estar sempre e invariavelmente na direção do horizonte... Quem se dedica a buscar, está sempre encontrando (SNEGE, 2008, p. 4).

As questões culturais que fazem parte da história e da ficção estão cada vez mais presentes no cotidiano de um país; elas explicam as mudanças que acontecem na vida política. A aproximação dos países por intermédio das narrativas culturais também se dá pelo avanço dos meios tecnológicos. Escritores escrevem sobre seu país, sobre

seus costumes, valores e modos de vida de outro lugar; culturas se aproximam; a distância da terra natal é suprimida pela globalização tecnológica, que, por sua vez, é um processo histórico mundial.

A velocidade das técnicas leva a uma unificação do espaço, fazendo com que os lugares se globalizem. Cada Local, não importa onde se encontre, revela o mundo, já que os pontos dessa malha abrangente são susceptíveis de intercomunicação (ORTIZ, 2003, p.106).

O familiar apresentado acima são os meios eletrônicos que fazem parte de nossas vidas e, portanto, da nossa história. É o que fazem as narrativas ficcionais históricas contemporâneas, como a que está em estudo. Por meio de (aparentes) pequenos detalhes, elas reavivam a memória dos leitores, trazendo o mundo para perto deles, não importando que os fatos sejam passados, pois é do passado que emerge o presente. A cultura está inserida no contexto histórico, faz parte da história. A internet é um fato histórico cultural. Não se pode negar que a cultura é um fio condutor da história. Assim, nossa cultura é também a tecnologia. Hoje as informações chegam até nós em um piscar de olhos. Já no século XIX, alguns jornais eram editados na França e levavam até dois meses para chegar ao Brasil e informar os leitores do mundo, cuja representação era a Europa.

Wilson Bueno, nas primeiras páginas do *Amar-te nem sei se com carícias*, faz uma referência a Goes, que se subentende seja o inglês Byron, escritor que influenciou os poetas brasileiros “D’antanho”, que morreram jovens por causa de tuberculose, de doenças e de situações trágicas. Ao se vincular o passado ao presente, a tecnologia encontra-se no mesmo nome usado por Bueno: Goes também está no século XXI, influenciando a história, por meio do rastreamento de epidemias, de pestes, para que as pessoas não morram precocemente, como se morria no século XIX. O GOES contemporâneo é um satélite que observa a terra, passeando pelo mundo. E o que fez Byron em seu tempo? Observou a terra, o mundo através da literatura, preocupando-se igualmente com a transformação das idéias literárias, enquanto o GOES do século XXI preocupa-se com o mundo, trazendo o cotidiano dos povos para mais perto de todos.

Peter Burke (2005, p. 70) assevera que: “A preocupação com a teoria é uma das características [...] da Nova História Cultural”, considerando que algumas teorias culturais re-conceitualizam problemas, mudando a perspectiva dos historiadores e produzindo novos estudos.

Alguns conceitos explorados por Bakhtin, como carnavalização, dialogismo, polifonia, linguagem de mercado, entre outros, também foram usados com frequência para desconstruir idéias (im)postas. Proposições como “pressão social pelo autocontrole”, de Norbert Elias, ajudam os historiadores a entender as formas de comportamento da burguesia em meio à luta de classes com o passar dos séculos. As preocupações de Michel Foucault com as descontinuidades culturais ou rupturas são outros ingredientes na construção de uma nova História Cultural. Vejamos, portanto, nesse breve itinerário conceitual, como a história se constrói a partir de relações e não de rupturas.

Como a História Cultural é parte do empreendimento histórico, uma abordagem abrangente do passado contribui para uma visão da história como um todo, ou de uma “história total”.

Na criação artística, fundem-se o concreto e a norma, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento universal social. É na representação típica, pois, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada (LUKÁCS, 1965, p. 30).

“As guerras civis podem ser estudadas como conflitos culturais” (BURKE, 2004, p. 160). É dessa perspectiva que Wilson Bueno escreve a Guerra do Paraguai em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, apresentando-a como uma série de conflitos entre culturas de classe e de histórias diversas, assim como de conflitos entre idéias políticas contrárias.

Ao expressar vários pontos de vista, o narrador do *Amar-te nem sei se com carícias* torna os conflitos inteligíveis na esfera da linguagem de época, substituindo o dialeto de hoje pelo dialeto clássico da época, os oitocentos. Os participantes da guerra muitas vezes se inscrevem na narrativa, como é o caso de Licurgo Pontes, ex-combatente da Guerra do Paraguai, para ali participar e observar a violência comunitária. Interpretam-se então os tumultos como uma espécie de ritual, ritos de violência, contidos em manuais de conduta, tornando as pessoas fantasmas em seu próprio país.

As guerras podem ser estudadas como conflitos culturais, [desse] ponto de vista, seria possível escrever uma história narrativa fascinante sobre a guerra [...], apresentando-a como uma série de colisões entre culturas regionais e culturas de classe, assim como um conflito entre idéias políticas opostas. Narrativas complexas, expressando uma multiplicidades de pontos de vista, são uma maneira de tornar inteligíveis os conflitos, bem como de resistir à tendência à fragmentação anteriormente descrita (BURKE, 2005, p. 160).

A narrativa ficcional contemporânea não ficou de fora do dinamismo do estudo das relações entre a literatura e a história. O narrador Leocádio passa a falar, por meio de metáforas e de alegorias, saindo do centro e deixando que a linguagem fale também das margens.

Alerta máximo – as mãos do Souza **iam e vinham...** Ora **voavam ao modo de um pássaro**, ora **dançavam feito um coro de Aída** que além **de cantar, dançasse**. (BUENO, 2004, p.84-Grifos nossos).

E que hoje, só ossos, ai meu Deus! , deve estar a ministrar aulas na **universidade do céu**. (BUENO, 2004, p.82-Grifos nossos).

O **fogo, indiferente** a agruras ou alegrias, a tudo **lamberá** com sua **língua voraz**. (BUENO, 2004, p.118-Grifos nossos).

[...] a mata era espessa e imprevisível, podia que nos **devorassem, à boca da noite**, as grandes flores carnívoras que ela, a mãe dizia habitar **o coração da floresta**; [...] mas a **noite** sobretudo **alimentava-se** de crianças desatentas, perdidas nas matas da Tijuca. (BUENO, 2004, p.129- Grifos nossos).

Isso contribui para que a estrutura da narrativa histórica contemporânea chame a atenção sobre as palavras e o controle social, denunciando o jogo político armado sobre a retórica. É um empreendimento solidário aos que lutam contra a discriminação e para que seja reconhecido o direito às identidades nacionais e/ou lingüísticas em sociedades ameaçadas, marginalizadas, ou submetidas à repressão.

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade: mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista [...]. Obras de arte, todavia, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas o ambicionem ou não, passa além da falsa consciência (ADORNO, 1975, p. 194- 195).

A nação brasileira foi constituída por uma economia baseada em decisões tomadas no centro, na metrópole, isso porque sua dinâmica estava presa à demanda externa, portuguesa. As economias periféricas, como a do Brasil, eram prolongamentos “dos espaços econômicos” das economias do centro e não eram reconhecidas pelos países centrais como economias nacionais. Com um crescimento fora do centro estava-se condenado à miséria e à dependência. Além disso, a economia brasileira do século XIX era pautada no trabalho escravo. Leocádio observa:

Receio uma certa desagregação dos sentidos, o quebrar de porcelanas no escuro, caminhos para sempre minados a cacos de cristal [...] nem todo contemporâneo meu foi sábio o bastante para reconhecer em profundidade a nossa natureza essencialmente malsã. [...] partilho a hora igüana, os sucessivos acontecimentos que, de início, quiseram só a boca do vulgo, mas logo ganharam salões e daí a manchetes dos jornaes?

O que de história? O que de desenredo? (BUENO, 2004, p. 24-25).

O centro compreende as economias industrializadas; as economias periféricas são aquelas que exportam alimentos e matérias-primas. Essas economias periféricas não comandam seu próprio crescimento, pois dependem da tecnologia dos países do centro, fomentando e exacerbando as desigualdades entre centro e periferia.

No Brasil do século XIX os escravos eram vistos como mercadorias. As fazendas de café foram organizadas com a venda de mulas e o tráfico de escravos. Sendo o trabalho escravo mais rentável do que o assalariado, o Brasil produzia muito café e barato, tornando-se o maior produtor do mundo. O café era o primeiro produto de exportação brasileira, sempre apoiada no trabalho escravo.

O tráfico internacional de escravos surgiu como fonte para abastecer o mercado com mão-de-obra barata. O dia de trabalho do escravo atingia de 15 a 18 horas, sua alimentação desequilibrada e insuficiente. Por meio do tráfico negreiro, criou-se um setor do comércio colonial rentável e que impulsionou a acumulação de capitais. A acumulação de capital nas mãos da burguesia e a criação de mercados coloniais foram fatores primordiais para o capitalismo se firmar no cenário mundial. O capitalismo constitui-se de maneira formal. Se existe escravidão não existe assalariado livre, que é a base para o capitalismo. No entanto, no Brasil, eram os capitalistas que se dedicavam ao comércio de escravos e que inseriram esse sistema de produção na economia. Assim, em terras brasileiras, o senhor de escravos e o capitalista eram a mesma pessoa. “O capital subordina o trabalho e esta subordinação [...] exige formas de trabalho compulsório” (MELLO, 1982, p.44).

A substituição da mão-de-obra escrava pela imigrante, assalariada, é um passo rumo à revolução industrial brasileira. Em *Amar-te a ti nem sei se com caricias*, Bueno relata essa transformação juntando texto e contexto, fazendo do externo (o social) interno. Os acontecimentos sociais de uma determinada época atravessam o tempo e transformam-se em obra de arte pela união da história e da literatura, num encontro de culturas manifestadas de maneira diferente de acordo com o seu momento histórico.

[...] um antebraço - de homem. Claro-escuro-Lusco-fusco. Estamos sempre nos enxergando precariamente neste tardo século que insiste não terminar nunca. Lâmpioes, Lamparinas, a fraca energia electrica gerada em Ribeirão das Lajes. Não importa se já avançamos um, dois, quase três lustros novo século adentro. O tempo não o contamos pelo calendário. Nada indica que tenhamos mudado de século – é tudo a mesma pachorra e a mesma música, lenta. Primeiro é assim como um desassossego, uma indefinível palpitação, a memória aziaga das cousas cinzas e apócrifas (BUENO, 2004, p. 186).

A narrativa de Bueno insinua que a representação dos fatos históricos é uma variante do discurso ficcional e que os fenômenos envolvendo os sujeitos humanos tornam-se sociais quando transformados em discurso histórico, registrados pelo historiador obedecendo às mesmas normas do texto literário. Assim, não existirá um relato com a verdade única dos fatos, mas versões de acontecimentos. Pode-se dizer que na ficção ou na história,

A linguagem secular da interpretação necessita então ir além da presença do olhar crítico horizontal [...]. Precisamos de um outro tempo de escrita que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar (BHABHA, 2005, p. 201).

A Guerra do Paraguai como vista, por exemplo, na obra de Taunay *A retirada da Laguna*, não é a Guerra do Paraguai de Bueno em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Ambos os escritores valorizam o ser humano no espaço da guerra; contudo, não são capazes de olhar para todos os fenômenos num só tempo e do mesmo modo. Segundo Marilene Weinhardt, “O que determina a condição de história, também para a ficção, não é a proximidade ou distanciamento do tempo da narração com o da escrita, mas o modo de realizar a figuração do tempo e de concebê-lo” (2006, p. 188).

O elemento de invenção não é o que foi conservado na memória do povo, mas o que foi selecionado e escrito por historiadores e por escritores. Wilson Bueno seleciona e escreve seu elemento de invenção para relembrar o que não foi conservado pela memória coletiva, marcada ideologicamente. Na passagem a seguir, a história segue camuflada pelas palavras do narrador. Percebemos certa angústia, um tom de melancolia poética: o fato histórico foi muito desumano e a única pista dada por Bueno é uma data.

[...], sem mais delonga, intento compor as memórias tristes daquele 1870 que intenso ficou-me na alma como, o ano em que a vida parece se me partiu em dous. Os olhos impossível não guardar, secreto no coração, o faiscar azul dos olhos quando extasiavam. Juvenis abotoavam-se à luz dos meus os seus olhos precocemente Cousas duras, cousas difíceis de dizer, mesmo aqui, onde só

vige a sombra vosso feito um simulacro ledor. E o resto seja a noite, a noite dos frágeis cristais de nossa desesperança (BUENO, 2004, p. 38).

O fato acima referido é o término da Guerra do Paraguai em 1870. O conflito foi desastroso para o Paraguai, que venceu as primeiras batalhas. Solano López, o presidente paraguaio, tentou resistir às forças aliadas (Brasil, Argentina e Uruguai), mas suas tropas foram vencidas e ele foi morto por soldados brasileiros no dia 1º de março de 1870.

Leocádio relata a angústia que via nos olhos de Licurgo. No mesmo ano em que a guerra terminou, porém no mês de maio, Licurgo, vindo da guerra, voltou para casa, para o Rio de Janeiro. O narrador agora relata, em uma noite de verão de 1913, ano em que a luz elétrica ainda é fraca na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, o Licurgo retornado da guerra: “[...] amadurecido pelo inóspito furor das batalhas chulas, o orgulho quiçá quebrado pela morte e o horror. [...] reinventando o já existido ou pondo mais existidos aonde deveria haver nada. [...] O tempo se não me apaga da memória” (Bueno, 2004, p. 40-41).

Os temas mais lembrados nos romances históricos clássicos são os ditos grandes feitos históricos, de interesse comum a um povo. O mesmo não se verifica em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* em que um dos assuntos é a Guerra do Paraguai e a transformação dos homens em consequência da guerra. Data de 1864 seu início, no entanto somente em 1865 surgiu a tríplice aliança, com Brasil, Argentina e Uruguai, unidos contra o poderio do marechal paraguaio Francisco Solano López, o então presidente da nação vizinha. O alvo da disputa, entre outros, era o controle da região do Rio da Prata. Sabe-se que naquela guerra quase a totalidade da população masculina do Paraguai foi exterminada. O Brasil reconquistou a cidade de Uruguaiana e o país derrotado entrou num processo de decadência econômica do qual há reflexos até hoje.

Ademais, tens que hajam guerras justas? Guerras justas, Licurgo?...

A nossa contra os índios do covil guarani é uma delas, Leocádio José. Cousas para a qual fazes ouvidos moucos e tapas todo o entendimento só para justificar teu pacifismo de almanaque. Ora, Leocádio, atenta para a brutal necessidade de darmos fim nem tanto à gente paraguaia que, não se menospreze, nos odeia de um ódio mortal, como ao tirano que a guia...

E com o fito de destronar o tirano, vai-se contra milhares de vidas, meu amigo? Sei que és um militar de raiz e não o fosse talvez estivesse a concordar comigo, se bem tenho visto civis ardosamente a favor das atrocidades dizem que comandadas em pessoa pelo Duque contra a indiarada paraguaia...

- Disseste-o bem, indiarada... Aquilo a rigor não é gente, Leocádio. E por seu escrutínio, invadiam-nos o território, tomavam-nos de assalto, fuzilavam o

imperador... Ora, ora, meu mais que preclaro... Ora, ora... (BUENO, 2004, p. 50-51).

Na passagem a seguir podemos comparar o horror transcorrido durante a Guerra do Paraguai, a mais violenta de que o Brasil participou, com o genocídio, com o horror nos campos de concentração da Alemanha nazista, descritos por Seligmann-Silva:

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito [...]. Ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança: dirão que são exageros e propaganda aliada e acreditarão em nós que negaremos tudo, e não em vocês. Nós é que ditaremos a história [...] (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 51).

É esse testemunho que Bueno tenta ressaltar: sempre restará alguém para falar. Ele não quer que a história seja reescrita sem que se perceba o que se fez com ela, com a sua língua, com os seus poetas, com os seus escritores, com a sua sociedade. *Amar-te a ti nem sei se com carícias* passa pela história do Brasil para reescrevê-la. Como pano de fundo, o Rio de Janeiro, a então capital do Brasil, centro dos grandes acontecimentos políticos e centro do poder desde a vinda da família real portuguesa para o País em 1808. Ao focalizar o final do século XIX e o início do XX, o romance põe em cena memórias individuais que tentam desestabilizar visões canônicas da narrativa literária histórica.

A tradição inventada por uma memória social utiliza a história para legitimar as ações do Estado. Ela é usada para a manipulação e se dá por meio da recorrência a símbolos, a comemorações cívicas, a manifestações de um poder triunfante. Um exemplo de tradição inventada e institucionalizada é o programa radiofônico institucional *A voz do Brasil*, criado em plena Ditadura Vargas e que subsiste até hoje, em que o Presidente da República, exatamente às 19 horas, diariamente, fala ao “seu povo”, como se fosse um ritual civilizatório.

Na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições inventadas [...] são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores ou estabelece seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória (HOBSBAWM, 2002, p. 10).

Assim como todas as outras coisas, a linguagem culta trazida pelos portugueses, cheia de humanismo e da tradição europeia, foi usada para expressar a realidade brasileira, por meio de um processo de dominação lingüística e política. A tradição é usada como uma forma de afirmação e de controle. Os mais velhos se valem dela para se defender dos mais jovens em relação ao domínio dos meios de produção. Os homens não querem perder o controle sobre as mulheres, então recorrem à tradição. A aristocracia decadente se apóia na mesma para manter seu controle sobre os súditos.

Sob a pressão das circunstâncias econômicas, experimentou um desenvolvimento revolucionário sem, no entanto poder pensar de um ponto de vista realmente revolucionário seu próprio trabalho, sua relação com os meios de produção e sua técnica (BENJAMIN, 1994, p. 125).

Amar-te a ti nem sei se com carícias é narrativa histórica literária. Como na história tudo está em gradação, em maior ou em menor importância, as proposições de aspecto geral são possibilidades objetivas entre uma frase e o enredo da obra. O adjetivo histórico está mais nas descrições compreensivas do que na enunciação do romance de Bueno. O que faz com que essa obra não se assemelhe a uma obra de história, como é tradicionalmente reconhecida, é a não-continuidade de um estilo convencional, que é o símbolo para os especialistas de cada período literário.

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1994, 220).

Bueno observa na história os pecados da nação brasileira. Pecados que andam nos assombrando até hoje. Porém, ele não somente os observa, ele os publica.

Existem muitos pecados históricos expostos no livro. O narrador se esquiva de tudo, imputando a culpa dos pecados nos ombros de seus desafetos. Ele se esquiva do pecado dizendo que quem reescreveu o livro foi Licurgo Pontes ou mesmo Lavínia Prata, não assumindo a autoria, que fica pairando no ar. De quem será o manuscrito achado por W.B.?

O manuscrito, -novo e intrigante dado -, pela caprichosa caligrafia e higiene geral seja uma cópia do verdadeiro original [...] Quem, em sã consciência,

poderia desprezar a possibilidade de que tudo não passe de mais um artil do cínico Licurgo Pontes, fraudando a posteridade [...] (BUENO, 2004, p.11).

A questão da reescritura é ainda assunto do artigo de Luís Antonio Giron:

[...] paira a dúvida sobre quem redigiu o diário. Teria sido mesmo Leocádio, ou então Licurgo o reescreveu para falsificar as circunstâncias e despistar sua culpa pela morte de Lavínia Prata? Ou, então foi a suposta adúltera a responsável pelo despiste? [...] ‘o que o leitor tem de descobrir é quem é o autor do pecado’, explica Bueno. Nesse processo, a escrita se ergue como o maior enigma e o pecado mais grave (2007, p 2).

O narrador retrata a instabilidade existente no Brasil usando, entre outros, o capítulo *Uma Chantagem I*. O leitor fica procurando “Uma Chantagem II”, que não existe. O histórico aparece na vacilação, que é a alma do reacionário e, a se crer na palavra do narrador, cruel século XIX brasileiro.

O tempo é uma variação cronológica e psicológica, em conexão com o espaço, e que aproxima as coisas. Através do tempo, o narrador volta ao passado, caminha para o futuro, sem sair do presente, criando intervalos mentais segundo o que se escreve. O passado é visto mediante as lembranças, o presente é o que está acontecendo e o futuro se percebe por meio das expectativas.

Ah desinventado leitor, a saudade no peito de um homem.
Fui a conhecer o cinematographo.
Enquanto falara-me dele, do espanhol Enrique Moya, e de suas audácias ilusionistas; do cine – teatro do ouvidor; da locomotiva toda de ferro e fumaça lançando-se sobre a audiência espavorida, no que chamaram a tarde histórica do Pathé; [...] (BUENO, 2004, p. 69).

Foi assim com a valsa, será assim com as modinhas e tudo mais o que depois delas chegue a enamorar – se o coração das gentes (BUENO, 2004, p. 104).

Observa-se durante a narrativa a descrição de traços que lhe dão identidade e temporalidade, como a Guerra do Paraguai, ocorrida na região Platina da América do Sul, e que coincidentemente estampa-se no sobrenome “Prata” de Leocádio; a morte de Lavínia em novembro; a reverência aos poetas d’antanhos. O narrador refere-se ao Rio de Janeiro como “São Sebastião do Rio de Janeiro”, nome da cidade no século XIX. Também são históricas as coincidências de datas, como o aniversário do narrador em plena proclamação da República do Brasil, em 15 de novembro de 1889. É o que Leocádio relata no capítulo *Melhor Esquecer*:

Custa-me sequer anotar aquele 1889 em que ao par das agitações políticas que sacudiram esta ilustre cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, deu –se o que deu. Era novembro, lembra-me bem, pois se não o disse, digo-o agora e, se já o disse, digo-o de novo - é que o dia 15 sucede a minha data aniversária e ali se fez igualmente a República. Um enxovalho dictatorial, entre outros enxovalhos, o modo como trataram o imperador nem é bom falar... Mas deixamos de lado a política para lembrar outra crueza, [...] e quedaremos para sempre marcados feito o ferro no braço do escravo. O evento em si, confesso, foi, dentre todos os de minha vida, o mais infausto. Tremem-me as mãos só de reacordar agora o acontecido que alias, nunca me deixou, um minuto sequer, a memória. Finjo apenas, leitor que nada saberá de mim, finjo aleluias e epifanias, mas secreto, ou nem tão secreto assim, carrego comigo esta amargura (BUENO, 2004, p.88).

São sucessões de acontecimentos históricos que têm começo e fim. É a visão que o narrador tem da cidade do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo, e como ele descreve as fases da vida e da história, com seus personagens tanto reais quanto ficcionais.

A personagem sempre é fictícia. Por mais que o autor queira descrever a realidade do ser vivo, não consegue, porque o ser humano é surpreendente e de uma transparência opaca. O autor deve organizar o romance de forma que a personagem pareça verdadeira (verossimilhança); os mistérios do ser devem estar presentes em estruturas simples. A criação depende da vivência e da inteligência do autor, que pode brincar com o psicológico e com o metafísico, usar seu poder de convicção e de persuasão. O romance bem estruturado e organizado dá o tom de verdade aos seres fictícios. A personagem deve ser uma junção do real e do fictício; é através deste que o leitor vive a realidade. Ela se alimenta do enredo e das idéias para sobreviver. Não se pode classificar as personagens de Wilson Bueno como boas ou más. Bueno foi buscar na burguesia do século XIX, que vivia de acordo com as convenções de sua época, a possibilidade de desvelar o jogo das relações sociais entre essência e aparência.

O ser humano, por sua vez, se corrompe em razão de um sistema social que o leva à hipocrisia, para ser aceito pela opinião pública. O homem é fruto de uma estrutura social imperfeita. Essa é a crueldade dos anos oitocentos que Leocádio relata, apresentando essa visão amarga da cidade, sendo ele próprio um hipócrita.

O real do leitor, suas vivências e experiências de leitura, de cultura e do social juntam-se ao fictício da obra. Os tempos que ali se encontram fazem dele um atualizador do tempo imaginário.

A história é narrativa de acontecimentos: tudo o resto daí decorre. Como o romance a história seleciona, [...] e esta síntese da narrativa não é menos

espontânea do que da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos.

Por essência a história é conhecimento através de documento. A narrativa histórica coloca-se para além de todos os documentos, [...]. O historiador não descreve, exaustivamente uma civilização ou um período, ele dirá ao seu leitor somente o que é necessário. Para o leitor, essa civilização, os acontecimentos apresentados pelo historiador, passam por ser sempre verdade [...] (VEYNE, 1971, p.14-16).

Nesta esteira, cabe à ficção preencher as lacunas do passado, por meio de criações. Para isso se unirão a escrita histórica e a literatura, e em conjunto colocarão em discussão a identidade e a fragmentação na proliferação da busca desta identidade por meio do resgate das vozes que ecoaram em um determinado momento político-histórico-cultural. Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, percebemos esses fatos por intermédio do comportamento e das atitudes das personagens, como a situação irônica que envolve a possível homossexualidade de Leocádio Prata e, ao mesmo tempo, seu caráter homofóbico, numa demonstração do já mencionado jogo entre aparência e essência.

1.2 O olhar sobre o passado: novas perspectivas

O termo história sugere um ponto de vista, não apenas sobre a relação do texto, mas também sobre a relação dos textos com seus contextos históricos. Invocar o contexto histórico serve geralmente, na verdade, para explicar o movimento literário. A literatura muda porque a história muda em torno dela. Literaturas diferentes correspondem a momentos diferentes. A história designa ao mesmo tempo a dinâmica da literatura e o contexto da literatura. Essa ambigüidade refere-se às relações da literatura, literatura na história. A literatura pode e deve ser explicada por causas históricas, abordando as relações dos textos entre si no tempo-como elas mudam, como se movem (COMPAGNON, 2003, p. 196-197).

Amar-te a ti nem sei se com carícias trata da história do século XIX e do início do XX. Dialogando e discordando, Bueno interfere na natureza das fontes pesquisadas, assim como nas lacunas, e sua reescritura preenche situações mal contadas nos diferentes momentos, de diversos aspectos do passado, e a importância que têm esses aspectos aos olhos do narrador.

Bueno sabe que os povos que a história ignora têm um passado como todos os seres vivos. Para que esse passado não seja ignorado ou esquecido, o escritor pode optar por tornar o seu papel ativo e retratar padrões de cultura, descrevendo os pensamentos e os sentimentos característicos dos tempos idos, perpassando todos os tipos de acontecimentos históricos, desde as barbáries dos escravocratas até a matança nas guerras, os padrões de comportamento. Assim é que nos parece que Bueno foi às fontes, à maneira de um historiador, e reescreveu as desigualdades entre os tempos, buscando as brechas, os vestígios do passado, trazendo acontecimentos históricos para a contemporaneidade e sabendo que em algum momento vale a pena que isso seja (re)contado.

A história de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* nos revela que escritores oitocentistas escreviam sob a ideologia do Império. Nas páginas do romance aqui estudado, encontramos uma história, apresentada em seus intervalos temporais e socioculturais. Não se hesitou em reunir o Império e a República, ambos em meio ao século XXI. Num ritmo de vai-e-vem, os intervalos do tempo na história se estreitam aos olhos de Leocádio Prata. Segundo Paul Veyne,

Um século é um espaço em branco nas nossas fontes, é difícil que o leitor sinta a lacuna. O historiador pode escrever dez páginas sobre um dia e deslizar duas linhas sobre dez anos: o leitor confiará nele como um bom romancista, e presumirá que esses dez anos são vazios de acontecimentos (1971, p. 30).

Leocádio relata a história a partir da Guerra do Paraguai, mergulhando no íntimo do homem e percebendo que Licurgo sofrera uma mutação radical. Licurgo se transforma de uma idéia de homem eterno a um ser histórico, inserido na História, já que Leocádio o narra aos 74 anos, unindo as pontas de sua narrativa. O narrador visualiza a história por duas vertentes: a primeira, a do narrador escravagista, que retrata o século XIX pelos padrões de uma cultura de época: por meio de seus relatos, traz à luz temas, símbolos, sentimentos, formas e regras culturais próprias do século em questão.

A segunda é o diálogo com o século XXI: o escritor busca matéria para a narrativa na história literária. Para isso retorna à tradição que se faz presente na cena contemporânea, já que escreve a respeito do século XIX em pleno século XXI, portanto carregando traços contemporâneos. A ação situa-se no Rio de Janeiro, não se retratando o espaço geográfico, mas o espaço temporal do local. Segundo Weinhardt, “Por vezes, o entrelaçamento da ficção com a história toma um viés particular: ficcionaliza-se a

própria história literária, focalizando-se épocas e/ou personagens da vida literária” (2007, p. 315).

Homi Bhabha diz que o espaço temporal marca a metáfora do espaço-nação, no qual se confrontam as estruturas simbólicas discursiva e “pedagógica” que correspondem ao discurso do poder. Ressaltam-se imagens do passado para a manutenção e a previsão harmônica de um futuro. De outro lado, existe a dinâmica performativa, que teria no povo, pelo seu hibridismo, o agente primeiro na configuração de uma tensão entre a história vivida, protagonizada, e a oficial, pedagogizada.

O mistério do narrador do *Amar-te nem sei se com carícias* está presente em uma estrutura simples e coerente. Começa-se com uma reprodução próxima da realidade de 1900. O escritor faz um pacto com o leitor, afirmando no prólogo ter encontrado o manuscrito em uma casa em demolição, com uma capa de couro, na qual havia as iniciais L.P. Com isso, há uma tentativa de convencer o leitor de que o texto não é uma obra ficcional, mas sim a memória de um homem real.

Considerando que a imaginação se alimenta do real recontextualizado, o que se expressa em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* é a constatação da memória do Estado nação brasileiro do final do século XIX.

O instante do esquecimento de si em que o sujeito submerge na linguagem não é o sacrifício dele ao ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de conciliação: só é a própria linguagem quem fala quando ela não fala mais como algo alheio ao sujeito, mas como sua própria voz. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente: caso contrário a linguagem, cairia sob a coisificação do mesmo modo que no discurso comunicativo (ADORNO, 1983, p. 199).

Nos relatos do narrador, se vê a crueldade dos oitocentos brasileiros, ainda mais cruéis que os novecentos. Quando Leocádio descreve uma visão amarga da cidade do Rio de Janeiro, esse é o corpo aparentemente são de uma alma “podre”: uma cidade encantadora, corroída nas entranhas pela podridão.

Suor e humores fétidos eram a dominante das ruas do Rio. Ninguém deles fala e nem deles escreve, cousa que me intriga assaz. Mesmo o grande Machado parece se esquivar tocar matéria o bastante delicada. Mas a verdade nua e crua, impossível leitor, era que não havia onde alguém andasse a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro que não viesse a topar, ao vômito, com o que se destacava de peor e de mais malcheiroso. Cidade de ratos e de animais peçonhentos, do bicho barbeiro e de carrapatos medonhos, sem falar das colônias de percevejos que habitam as casas e, creio as entranhas do populacho... Gentilha igualmente suja, leitor, [...] aqueles eram os brasileiros típicos e deles diziam parvoíces (BUENO, 2004, p. 137-138).

Naquela época (1902-1906) o Rio de Janeiro estava passando por um processo de urbanização e saneamento, por meio da intervenção das autoridades locais, especialmente do médico sanitarista Oswaldo Cruz, que tentava combater a febre amarela, a peste bubônica e a varíola. Necessário, portanto, era combater os mosquitos e os ratos que transmitiam as doenças. Havia muita sujeira e lixo acumulados nas ruas, nas casas, nos lugares de navegação. O médico enfrentou a revolta do povo que era contrário à vacina da febre amarela e contra os agentes entrarem em seus lares, para combater o mosquito, sob o pretexto de “violação do lar”. Foi necessária uma lei, obrigando a população a tomar a vacina, para que fosse erradicada a doença.

Porém, essa é uma face da verdade. Aquela atitude da população se deu pelo modo como foi conduzida a ação do Estado no combate das doenças. Era uma prática perversa contra os mais pobres, que se revoltaram pela forma como foram abordados. Parte daquela população foi expulsa de suas casas e enviada para outras áreas do Rio de Janeiro. E tudo foi feito em nome da “civilização”. Os tempos mudaram, passaram-se os séculos e parece que o quadro histórico continua o mesmo. O Rio de Janeiro, em 2008, sofreu a maior epidemia de dengue já vista na sua história: agora não é mais o povo que não quer suas casas invadidas, mas os governantes que não dão atenção à mesma população, que é assediada em época de eleições. Os cenários dos séculos XIX e XXI parecem os mesmos. Os sistemas de servidão só mudaram de roupagem; o medo e a violência são os mesmos. O narrador do *Amar-te a ti nem sei se com carícias* nos diz:

[...] no memorável entrudo de 1893, com mais uma ousadia pública [...] pasmem!, polcas e valsas iriam dar lugar em exclusivo ao lundu e ao endemoniado maxixe. [...] Viuvíssima desde 1858, a baronesa de tempos em tempos promovia um pequeno barulho. [...] ainda que continuamente a acusassem de alienada, [...] Inda mais se viuvez tão desenvolta quanto irriquieta... [...] Se nada não fosse imperava nela o dom de fazer mexer com os brios muita vez hipócritas de nossa augusta sociedade. [...] deixei-me levar, [...] pelo bulício daquele escaldante fevereiro que o tempo hoje devora não sem uma ponta de nojo [...] tendo-os, alguns, na conta de heróis. ‘Heróis do cotidiano’ – insistia o tolo Guerra Durval aspirando a eles, a estes seres sem nominação nem galhardices, um lugar, quem sabe no Olimpo [...] (BUENO, 2004, p. 136-137-138).

Nos comentários do narrador, vislumbramos várias situações ocorridas na história do Brasil. Não se faz um *mix* somente da linguagem, mas também dos acontecimentos históricos e literários. As situações estão misturadas, porque, como já foi dito, o pano de fundo da narrativa é o Rio de Janeiro, no entanto, num âmbito macro,

a abordagem histórica fala do Brasil. Bueno fala ficcionalmente do Rio de Janeiro, porém as datas inseridas são as da Guerra do Paraguai, da Revolução Federalista, ocorrida no Rio Grande do Sul em fevereiro de 1893, da guerra da vacina, revoltas que mudaram o Brasil.

Há também uma atenção especial para com os ritmos musicais de época. Eram as polcas e as valsas, danças européias introduzidas nos salões das elites sociais do Brasil do século XIX. O lundu, de origem africana, era muito tocado em bailes públicos na primeira metade do século XIX. Havia também o maxixe, ritmo do tempo do fim da Guerra do Paraguai (1870).

As elites do século XX se divertiam e gastavam seus lucros dos tempos do Império nos cabarés, que foram o *glamour* do início daquele século. O cancan era a dança dos cabarés. O licor e as prostitutas de alta classe faziam a alegria dos barões que por ali passavam, fazendo com que eles se sentissem eternos e superiores. Os cabarés surgiram na *Belle Époque*, com suas múltiplas tendências científicas, literárias e filosóficas de apelo vanguardista. Tudo isso marcou o progresso das artes do século XIX, porém não sobreviveu às guerras do século XX. O XIX foi a época da literatura dos cafés e dos *boulevards*. Os espaços eram pequenos; a fumaça dos cigarros se misturava ao humor sarcástico, aos *shows*, às piadas, escondendo os rostos e a realidade histórica. Paris era invejada por ser o foco do prazer e da arte.

Invenções aparecem para facilitar a vida de todas as camadas sociais. A cultura está em evidência. Nasce o cinema; novas formas de artes aparecem. Esse clima artístico-cultural sai do final do século XIX, invadindo o XX até 1914.

Segundo Flávio Carneiro (2005), os melhores momentos do *Amar-te a ti nem sei se com carícias* são os capítulos: *Morrer a um homem* e *Ao tempo do Imperador* (possíveis reescrituras dos textos machadianos). Porém, o gozo literário está no último capítulo, cujo nome é emprestado de Álvares de Azevedo, *Em meio ao mundo Prostituto*.

O manuscrito escrito ao longo do entrecho finissecular XIX-XX, no qual se contam confidências e revelações inesperadas, revela-nos itens importantes acontecidos e não acontecidos e inseridos ficcionalmente na narrativa de Wilson Bueno.

[...] inda ontem levamos a campo santo, vítima da sífilis, dizem aos cochichos, ainda que a causa oficial, sabemos todos e as gazetas não nos desmentem, tenha sido “mal Súbito”...

O rosto desfigurado [...] rosto aliás a que a muito pouco foi dado a ver descoberto, justamente os que sabiam tratar-se das escaras hediondas da, Peste (BUENO 2004, p. 23-24).

Segundo Antonio Candido (1976), “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (p.53). Enredo e personagens exprimem a razão de ser do romance, a visão da vida que decorre dele. Como em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, os personagens têm sangue, músculo e veias, o livro fala de uma escritura do século XIX. Leocádio José de Azeredo Prata Filho e Licurgo Pontes são autênticos personagens de ficção dos romances oitocentistas, tanto em estilo como em modelo (desumanos, cruéis, com seus laivos de heroísmo).

Algumas referências nos fazem pensar que a literatura é mais real do que imita, alguma coisa deve existir para que se refira a ela. Como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? [...] O problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais autêntica verdade existencial (CANDIDO, 1976, p. 55).

No romance em estudo há afinidade e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes da ficção, criando um sentido de verdade, a verossimilhança.

Por mais que interaja com o leitor, o narrador zomba o tempo todo deste fantasma, o leitor, por não saber se o livro foi reescrito para prejudicar o herói monarquista, o escravista com tendências homossexuais e, ao mesmo tempo, homofóbico, ou o possível assassino de Lavínia. Ou para contar tudo isso.

Quando o narrador explora o lado (oculto) da homossexualidade de Leocádio, ocorre “A transfiguração da borboleta preta de Machado de Assis na ‘aranha cinza de olhar inominável’ (‘Com as devidas transformações de sentido que a troca acarreta’)” (PEN, 2004/2005, p. 3). Existem muitos pontos em comum com a obra Machadiana, e sempre numa visada subversiva. No capítulo *A caça e o Caçador*, Leocádio sente e deixa aflorar seu desejo por Licurgo. Leocádio vê Licurgo como uma imagem diáfana:

Licurgo, ali, ainda outra vez, investido de endemoniada máscara do caçador sem jaça, os músculos tensos, dono do quarto e da sala de banho, das minhas toalhas e de meus espelhos, dos meus sabões, espumas, chinelos, loções cítricas e de homem, regalos de França. Deixa estar que, mais um pouco, flagro-lhe sozinho no claro- era o que eu pensava no estudado intento de inverter o jogo. Nu e molhado na banheira [...], no quarto, a sua bagunça, deixando ali, obsceno e suado, por certo úmido dos banhos de mar a que se atreve, **sem nojo da água marinha, sempre pestilenta**, [...] torna a esfregar-

se de modo vigoroso, canelas, coxas, virilhas, a linha exata da nádega, ventre e braços, espáduas nuas, os duros mamilos. (BUENO, 2004, p. 34-37). (Grifo nosso)

Olhando esse discurso tenso e teso no contexto em que está inserido, ou seja, no século XIX, Licurgo transforma-se em presença histórica, em objeto pedagógico. Bueno traz o personagem para o presente, criando o performativo. Leocádio é desestabilizado nesse tempo aparentemente vazio de olhar o todo que é Licurgo.

Com o desenrolar da trama percebe-se que existe uma atração de Leocádio por Licurgo, o jovem de olhos azuis que fascina e hipnotiza o velho caçador. O que há de fato entre os dois? Essas são dúvidas que no transcorrer da narrativa juntam-se a outras indagações difíceis de ser encaradas e respondidas, em face de uma sociedade, esteja ela em que época for. Mais difícil ainda se for uma época em que o machismo prevalece.

Apesar de os personagens serem fictícios, a trama se passa em um momento histórico acontecido, em que os fatos são de conhecimento dos leitores. Há fatos publicados na imprensa, dando à narrativa um sentimento de real e às situações e às personagens veracidade. O jornal lido por Leocádio no momento em que Licurgo chega é o *Jornal do Comércio*, no qual se escrevia sobre política, uma política que entediava o narrador. Os jornais da época publicavam anúncios sobre escravos fugitivos.

Licurgo também estava inserido no seu tempo: ele possuía uma “*Rover* legitimamente britânica”. Bueno não poderia deixar seus leitores se esquecerem de que a literatura se faz com linguagem. Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, a linguagem constrói as intrigas palacianas do século XIX e as deste nosso século contemporâneo. Além disso, ele brinca com o leitor, debruçando-se sobre as palavras, (des) escrevendo a bicicleta à maneira de alguns países da Europa e à maneira de um carro (isto para nós leitores do século XXI): a bicicleta é a *Rover*.

Leocádio, que sempre se declarou contra a abolição, tinha medo de que o escravo lhe cortasse o pescoço quando ia cortar os cabelos e barba, como muitos outros ilustres, na barbearia de Eurípede, um ex-escravo, que após a abolição foi trabalhar no Glória, como barbeiro. A barbearia também é um símbolo histórico literário. O narrador não perde tempo e critica outros escravos forros, mas que não tiveram a mesma sorte que Eurípede, e se refere a eles como “os capoeiras”, negros que ficavam vagando pelas ruas do Rio a infernizar “os homens de bem”: “E os capoeiras eram mesmos uns

vagabundos [...] gente como Patrocínio e Bilac, desculpando-os da miséria em que viviam por formarem a banda podre da abolição da escravatura” (BUENO, 2004, p. 30).

Os dados citados são traços e fatos datados durante uma fase da história, um tempo histórico. O enredo convence o leitor a respeito de uma época histórica. Wilson Bueno cria personagens que são reconhecidos no contexto do século XIX. A maneira como os personagens agem, leva o leitor à compreensão da história real, transporta-o para o que aconteceu. Mesmo sendo os acontecimentos e os personagens inventados, eles dizem sobre o Brasil do século XIX e XX, coisas que os meios de comunicações e os livros de história daqueles tempos não disseram. São personagens modernos que pensam como clássicos.

[...] *Amar-te a ti nem sei se com Carícias* [...] descasca o bem-falar vernáculo dos Oitocentos, assenta pau na empáfia e bisonhice das elites nacionais e revela a crueldade latente e ostensiva do século 19. Tudo num enredo com fortes reminências a Machado de Assis, mas numa tecla que causaria espécie ao bruxo do Cosme Velho, como a que insinua a homossexualidade do protagonista[...] (PEN,2007,p.1).

[...] Por mais ‘Oitocentos’ que seja a linguagem de ‘Amar-te...’, ela nunca conseguirá trair o idioma de nossos dias [...] (BUENO *apud* PEN, 2007, p. 4).

Nas palavras de Umberto Eco, se encaixa a maneira de escrever de Bueno: “Creio que um romance histórico deva [...] não apenas identificar no passado as causas do que aconteceu depois, mas também desenhar o processo pelo qual essas causas foram lentamente produzindo seus efeitos” (ECO, 1985, p.64-65).

A viagem pelo século XIX e início do XX (de 1850 até 1914) também traz os clássicos José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, Alexandre Herculano, Eça de Queirós. O escritor Wilson Bueno é um apaixonado pesquisador da língua portuguesa. O nascimento de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* reconstrói a língua portuguesa literária em sua formação e mostra o quanto o tempo enterrou poetas e intelectuais, com seus pensamentos imortais, sabedores da verdade. O romance situa-se no campo da reescrita e da reconstrução da linguagem e da história.

O leitor pode saborear palavras como clássicas, e na verdade são invenções ou reinvenções de Bueno. A reconstrução não se limita a salpicar aqui e ali palavras que já caíram em desuso. Ao contrário, “[...] busca o tom e a dicção do sujeito imerso naqueles dias para arquitetar os períodos, os parágrafos e formar o todo”. (BITTENCOURT, 2005, p.1)

Wilson Bueno lança mão da matéria memorialista de *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. A presença machadiana é marcante no romance também em seu formato episódico, no humor, na preocupação com a análise impressionista dos personagens, no fato de o narrador conversar com o leitor: “Esta mala, aqui, por exemplo, vês? livros, cadernos dos vint`anos [...] (BUENO, 2004, p. 22). A ordem cronológica da narrativa é constantemente interrompida para que o leitor analise o que está lendo, numa tentativa de manter o distanciamento emotivo da trama.

O humor, marcado pela ironia e crítica ao ser humano, está presente no romance histórico de Bueno, possibilitando-nos construir um mundo onde se pode recriar os fatos, pontuando-os com uma consciência crítica.

[...] Até um livro, *La Retraite de Laguna*, do Taynay, com votos na folha de rosto, de que, embora história triste, me pegasse o gosto pelas artes da guerra, perfeitamente em francês, e que chegou ao Flamengo, em lombo de burro, no embornal de um ordenança (BUENO, 2004, p. 163).

O narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* entrelaça fatos e acontecimentos que pertencem ao passado, marcando uma visão possível dos segredos da história, podendo selecionar do geral apenas os aspectos significativos e modelá-los em uma ordem desejada e ficcionalizada.

1.3 O romance histórico e o novo romance histórico

1.3.1 O romance histórico

De modo, geral, a crítica literária concorda que o romance histórico tradicional teve seu início no século XIX, com o escritor inglês Walter Scott, alastrando-se por toda a Europa e América em 1819, depois da publicação de *Ivanhoe*, do mesmo Scott. O gênero perpassou os séculos XVII e XVIII, contudo em romances que não determinavam o tempo e o lugar da trama, somente as características históricas da época.

As crises de identidade sofridas pela literatura e pela história atingem o romance histórico, que tinha como finalidade contribuir para a formação de nações mais conscientes de si e de sua identidade no mundo moderno.

De acordo com Georg Lukács, é somente a partir da revolução burguesa e da denominação napoleônica que o sentimento nacional se torna propriedade das massas. Com a revolução francesa, houve uma transformação na consciência do ser humano. Esses fatos foram responsáveis pelos embasamentos da criação do romance histórico tradicional. A grande contribuição desse gênero foi um novo papel da representação do ser humano na história representativa da humanidade (LACERDA, 2006, p. 33).

Lembranças da vida cotidiana do povo se misturam com a vida dos personagens no romance histórico tradicional. Seus personagens têm qualidades individuais que refletem as características que a identidade nacional deveria ter. Sendo assim, eles se tornam mais instigantes e humanos que os personagens, que os heróis da história factual, como se adquirissem vida própria.

Reconstruir o tempo histórico de uma certa sociedade é um dos objetivos do romance histórico tradicional, porém deve-se ficar atento quando se fala de tempo histórico.

[...] para analizar la reciente proliferación de la novela histórica latinoamericana, hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor (MENTON, 1993, p. 32).²

Em relação à citação de Menton e em consonância com as reflexões de Marilene Weinhardt, devemos observar como a história vem tratando a questão de tempo:

Como é sabido, os historiadores davam mais importância aos períodos recuados, na versão equívoca de que a história é a história do passado. Ora, algumas das obras mais significativas da historiografia foram produzidas por autores que viveram o que retratavam em seus textos. [...] O que determina a condição de história, também para a ficção, não é a proximidade ou o distanciamento do tempo da narração com o da escrita, mas o modo de realizar a figuração do tempo e de concebê-lo (WEINHARDT, 2006, p. 188).

O romance histórico ressurgiu no século XX quando ocorre na Europa uma série de transformações sociais, políticas e econômicas, fazendo que o ser humano

² “Para analisar a recente proliferação da novela histórica latino-americana, há que se reservar a categoria de romance histórico para aqueles romances cuja ação transcorre total, ou pelo menos predominantemente, no passado, ou seja, um passado não experimentado diretamente pelo autor” (Tradução nossa).

marginalizado e/ou as massas populares sintam o processo de mudanças, afetando diretamente sua vida cotidiana.

O que move este romance histórico é a vontade de reinterpretar o passado com os olhos livres das amarras conceituais criadas pela modernidade europeia no século XIX, é a consciência do poder da representação, da criação de imagens e, conseqüentemente, do poder de narrar e de sua importância na constituição das identidades das nações modernas. Daí a necessidade de releitura da história como parte do esforço de descolonização, que se realiza contra toda uma mentalidade perpetuada pelas elites locais, pelos discursos da história oficial. No lugar do tempo retilíneo, trabalha com a simultaneidade temporal. Problematisa-se a enunciação com o intuito de relativizar verdades tidas como universais e absolutas. Essas características aproximam, em certo sentido, o romance histórico hispano-americano [...] daquilo que Linda Hutcheon chama de ‘metaficção historiográfica’ em *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*” (FIGUEIREDO, 2007, p. 1-4).

O romance histórico é uma narrativa que (re)escreve os fatos históricos, em que o narrador atue como um observador de fatos que não fazem parte de seu tempo, colocando-se criticamente no lugar dos personagens, agindo e pensando como e com eles. Assim, o escritor teria papel equivalente ao do historiador, distanciando-se dos fatos históricos, a fim de (re)constituí-los.

Segundo Marx e Engels, só existe uma ciência unitária: a ciência da história, que concebe a evolução da natureza, da sociedade, do pensamento, etc., como um processo histórico único, procurando descobrir deste processo as leis gerais e as leis particulares (Isto é, aquelas que são específicas de determinados períodos. [a] verdade absoluta possui seus próprios elementos relativos, ligados ao tempo, ao lugar e às circunstâncias). [...] a verdade relativa, enquanto verdade real, enquanto reflexo aproximativamente fiel da realidade, reveste-se de uma validade absoluta. A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade (LUKÁCS, 1965, p. 12-13).

O romance histórico fundamenta-se em fatos registrados como reais pela história. No romance histórico a trama fictícia pode ocupar o primeiro plano, sem diminuir sua importância como tal. Segundo Marilene Weinhardt (1994, p.50), “A matéria do romance é o passado histórico, ainda vivo, sujeito a revisões, [...] o romance não comporta heróis, no sentido clássico, mas seres humanos, igualmente capazes de atos heróicos”.

1.3.2 O novo romance histórico

Os novos tempos trazem novas técnicas de narrar, “já não se dialoga com a história como verdade, mas como cultura, como tradição” (MARTÍNEZ *apud* ESTEVES, 1998, p.127). Também a verossimilhança que acompanhou o discurso ficcional já não é preocupação dos nossos contemporâneos, que passam a ser mais livres em sua maneira de elaborar seus textos. O romance histórico no século XX enfrenta o momento de turbulência da era globalizada e passa a buscar novas perspectivas. Começa a surgir um número muito grande de narrativas históricas, com empenho de trazer à tona a consciência nacional. Segundo Weinhardt (2008, p. 63) “Nos últimos anos, mais especificamente desde o início da década de 80, o tempo passado, objeto da pesquisa e do discurso histórico, vem ocupando expressiva fatia da produção romanesca brasileira”.

Para Esteves (1998, p.132) “A crise do princípio mimético [...] também afeta o romance histórico transformando-o a ponto de fazer surgir um novo projeto”. Esteves refere-se a “um novo subgênero de romance histórico, batizado como Novo Romance Histórico”.

Na terminologia proposta por Menton, o emprego do adjetivo *nueva* ao lado de história não é afetado por qualquer contaminação das concepções da Nova História, ou de qualquer outra das teorias históricas mais recentes. Remete exclusivamente a inovações na forma novela, portanto o alcance é exclusivamente da ordem da teoria e da história literárias, enquanto as noções sobre história permanecem rigorosamente positivistas (WEINHARDT, 2006, p. 188).

Seymour Menton (1993), em seu livro *La Nueva Novela Histórica de la America Latina-1979-1992*, nos informa que em 1949 já havia romances com traços do novo romance histórico. O primeiro a ser publicado foi *El reino de este mundo*, do cubano Alejo Carpentier. Ainda no mesmo ano foi publicado *O Continente*, de Érico Veríssimo, classificado por Menton como “mais tradicional”. Mas o auge do novo romance histórico só se deu aproximadamente 30 anos depois. O primeiro crítico a utilizar o novo termo foi o uruguaio Ángel Rama em 1981 em sua antologia *Novísimos narradores hispanoamericanos en ‘Marcha’ - 1964-1980* (1981).

Segundo Esteves (1998, p.132), Fernando Ainsa em seu artigo *El proceso de la nueva narrativa latinoamericana. De La historia y La parodia*, publicado em 1988, revela que a narrativa hispanoamericana vem passando por “profundas

mutações”, e mudando a maneira de contar a história, utilizando-se da paródia, partindo para a sátira e mesmo o “grotesco” em certos casos.

Um dos traços do novo romance histórico é que a (re)interpretação da história é feita com liberdade. O escritor pode se pronunciar por meio de comentários, (re) criações, paráfrases, enfim, ele tem liberdade para imaginar/criar, já que a narrativa não é baseada em documentos oficiais, mas em reminiscência individual ou coletiva, com o objetivo de (re)escrever, de uma nova perspectiva, a realidade vivida e contada por alguns. Para tanto, pode se valer dos livros e dos meios tecnológicos disponíveis neste século XXI.

O Brasil marca presença na lista de Menton, que identifica 56 títulos como novos romances históricos latino-americanos. Dentre eles, sete são brasileiros. Destacamos o romance de Silviano Santiago *Em Liberdade*, entre os citados por Menton, por trazer traços em comum com o romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, de Wilson Bueno. Baumgarten (2000) diz que *Em Liberdade* se encaixa entre “as narrativas que promovem a revisão do percurso desenvolvido pela história literária nacional, [...] e se organizam em torno da trajetória pessoal de nomes da história literária nacional” (p.170). A citação a seguir, feita por Avelar a respeito da obra de Santiago, leva-nos às páginas de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*:

Em Liberdade finge ser um diário [...] numa estratégia de verossimilhança cuidadosamente planejada: descrição físicas do original com as correções de Graciliano, especulações sobre o momento exato em que o texto teria sido escrito [...] e inclusive, kafkiano desejo de que o diário fosse queimado. Todo esse trabalho retórico ao redor das fronteiras textuais é emoldurado pela capa do livro. Já na primeira página, o leitor presencia um espaço ficcional cuidadosamente projetado, crível verossímil (AVELAR, 2003, p. 166).

Acreditamos que a sede de Bueno em preencher as lacunas deixadas pela linguagem histórico-cronológica é saciada por meio das (re) leituras que ele faz, em viagens pelo tempo globalizado. Bueno preenche e sana as brechas discursivas deixadas nos intervalos histórico-cronológicos por via da linguagem literária.

Segundo Esteves (1998) o livro *Catatau*, de Paulo Leminski (1975), poderia ser apresentado como um dos primeiros escritos brasileiros a levar a rubrica de novo romance histórico, já que ele apresenta, senão todas, ao menos quase todas as características descritas por Menton como básicas a um novo romance histórico. Porém, Menton não enumera o texto de Leminski na sua lista dos 56 romances latino-americanos. Para Esteves “[...] o romance de Leminski tenta mostrar a perplexidade do

homem contemporâneo diante da impossibilidade de conhecer [...] a realidade e, portanto, de ser capaz de representá-la através da linguagem” (1998, p. 141).

O novo romance histórico pode ser identificado, segundo Menton, por meio de seis características. Eis a primeira delas:

1-La subordinación, em distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas em los cuentos de Borges (a importancia irónica de Borges) y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro. [...] las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir (MENTON, 1993, p. 42).³

Wilson Bueno enuncia a característica supracitada por meio do personagem Piloro, que além de outros escreveu o livro de cantos *As Nymphas*. É um poeta inventado; o escritor cria uma alusão ao poeta João José Piloro, estabelecendo uma afinidade entre os seres vivos e os entes de ficção, criando um efeito de verdade sobre um período histórico.

João José Piloro, o mestre luzitano incomparável, escassamente conhecido entre nós ou mesmo em seu próprio país neste aurorear de século XX.. [...] Piloro foi guia e lume de toda uma geração em Coimbra dos inícios do XIX – calígrafo, poeta, romancista, professor de Retórica e Métrica, mas sobretudo senhor de um estilo do qual ninguém, após ter entrado, sairá impunemente, e cuja sombra, desde o princípio, sei, aqui perpassa sem que eu consiga evitar; influência que de tão amorosa chega vizinha ao plágio. Inda ontem, [...] peguei ao creado mudo, na cabeceira da cama, dous de seus livros-“Viagem ao Marrocos” e “As Ninfas” e quase ubíquo li trechos de um e de outro com a mesma e sempre volúpia que Piloro provoca-me na alma (BUENO, 2004, p. 38-39).

A segunda característica enumerada por Menton é “*La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos*” (1993, p. 43).⁴ A esse respeito é o próprio Bueno quem esclarece:

O Brasil conserva, sob o manto hipócrita do falar bem e correto, dentro da norma e com falsa riqueza vocabular a bestialidade mais bestial... Fugi de

³ “A subordinação, em vários graus, da reprodução mimética de certo período histórico à apresentação de algumas idéias filosóficas, difundidas nos contos de Borges (a importância irônica de Borges) e aplicáveis a todos os períodos do passado, do presente e do futuro. [...] as idéias que se destacam são a impossibilidade de conhecer a verdade histórica ou a realidade; o caráter cíclico da história e, paradoxalmente, o caráter imprevisível desta, ou seja, que os acontecimentos mais inesperados e mais assombrosos podem ocorrer” (Tradução nossa).

⁴ “A distorção consciente da história mediante omissões, exageros e anacronismos” (Tradução nossa).

todas as possíveis influências da prodigiosa literatura deste tempo e reinventei a língua dos oitocentos brasileiros, à minha maneira (*apud* PEN, 2005, p. 5-6).

La ficcionalización de personajes históricos (1993, p. 43)⁵ também é descrita por Menton como fundamental para a caracterização do novo romance histórico. E o vemos no seguinte trecho do *Amar-te a ti nem sei se com carícias*:

Guerra Duval⁶ foi quem nos chegou com a notícia - apressásemos, de última hora resolvera a baronesa de Itaguaí movimentar os salões [...], levar ao Grajaú, um baile de máscaras, a exemplo dos que ocorriam nos salões parisienses daquele tempo.

Passam os anos mas não passa a sua memória dela, que das alegrias do finado século, era o que havia de melhor nesta cidade (BUENO, 2004, p. 136-137).

A quarta característica enumerada por Menton é “*La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación*” (1993, p. 43).⁷ O narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* a certo ponto comenta: “Aprecio sobremaneira nossa, língua, última flor do Lácio inculta e bela, como a quer o divino Bilac, mas exausta-me fácil pensar que escrevo para o nada e para ninguém” (BUENO, 2004, p. 190).

A intertextualidade também é arrolada por Menton (1993, p. 43). Assim como em *Dom Casmurro*, também se constrói para o leitor a aparente existência de um triângulo amoroso e a dúvida se Lavinia traiu ou não Leocádio. Além disso, no romance de Bueno, Lavinia morre, restando a dúvida sobre se ela teria cometido suicídio ou fora assassinada. Há também os ciúmes de Leocádio: da esposa ou do amigo Licurgo?

A intertextualidade está presente no romance de Bueno também na transfiguração da borboleta preta, de Machado, na aranha cinza de olhar inominável. Teoricamente temos que:

[...] a narrativa histórica diz-nos a direção que devemos tomar para pensar sobre os acontecimentos (WHITE, 1978a, 52). A metaficção historiográfica não pretende reproduzir acontecimentos, mas, em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos (HUTCHEON, 1991, p. 198).

Como sexta e última característica, temos:

⁵ “A ficcionalização de personagens históricos” (Tradução nossa).

⁶ Em 1900 Fernando Guerra Durval trouxe para as ruas de Petrópolis o primeiro carro à combustão do País. Era um modelo *Decauville*, de seis cavalos, movido a benzina.

⁷ “A metaficção ou os comentários do narrador sobre o processo de criação” (Tradução nossa).

Los conceptos bajtinianos de lo diálogo, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia

[...] visiones dialógicas, [...] (como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo. El concepto de lo carnavalesco que desarrolló Bajtín [...] las exageraciones humorísticas y el énfasis en las funciones del cuerpo desde el sexo hasta la eliminación [...]

Los aspectos humorísticos de lo carnavalesco también se reflejan en la parodia, uno de los rasgos más frecuentes de la NNH y que Bajtín considera ‘una de las formas más antiguas y más difundidas por representar directamente las palabras ajenas’ [...]

[...] la heteroglosia, o sea la multiplicidad de discursos, es decir, el uso consciente de distintos niveles o tipos de lenguaje (MENTON, 1993, p. 44-45).⁸

No capítulo intitulado *A Fantasia*, os personagens mudam de personalidades porque estão mascaradas, como é o caso de Leocádio, vestido de Dartagnan, e de Duval, que se auto-intitulava Aramis.

[...] chegou-me o Duval fantasiado de mosqueteiro, [...] – a chamar-me Dartagnan, e a auto-intitular-se Aramis - sem florete nem história, faceto e chistoso? [...]

- Falsos porém mosqueteiros... [...]

Ali, de penacho e chapéu de mosqueteiro, como se saído da gravura de um velho livro de histórias, o saudoso Duval parece hoje merencóreo desbota, canhestro e dúbio, muito magro e de fino nariz. Se alguma semelhança guardava com a personagem de Dumas esta era nenhuma (BUENO, 2004, p.139-140).

[...] ao longe entrevi o Goes, ainda antes que o Duval o fizesse. Encolhi-me – a língua do Goes, a par de sua declarada, e provada, doudice, era das mais compridas da Capital federal – e já vi meu nome de novo surrado nas ruas e de novo, ainda sendo usada pelos parvos expedientes de Licurgo, [...] E, depois, havia a máscara [...] que se não nos defendia de tudo, enganava à primeira vista, dando tempo para, [...] ganhar a porta da frente do palacete, sumir (BUENO, 2004, p.148).

Menton nos esclarece que reside nessas seis características o meio para se distinguir o novo romance histórico do romance histórico tradicional.

⁸ “Os conceitos bakhtinianos de diálogo, de carnavalesco, de paródia e a heteroglossia [...] [são] visões dialógicas, [...] como interpretadas por Bakhtin, ou seja, que projetam duas interpretações ou mais dos acontecimentos, dos personagens e da visão de mundo. O conceito de carnavalesco como desenvolvido por Bakhtin [...] os exageros humorísticos e a ênfase nas funções do corpo desde o sexo até a evacuação [...] Os aspectos humorísticos do carnavalesco também se refletem na paródia, um dos traços mais frequentes do novo romance histórico e que Bakhtin considera ‘uma das formas mais antigas e mais difundidas, por representar diretamente as palavras alheias’ [...] a heteroglossia, ou seja, a multiplicidade de discursos, isto é, o uso consciente de diferentes níveis ou tipos de linguagem” (Tradução nossa).

1.4 O histórico e o literário em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*

Wilson Bueno quer deixar que a língua portuguesa de outros tempos, ou seja, do século XIX interrogue o presente, levando o leitor a descobrir também nos clássicos as emoções humanas que nos dominam hoje, num *mix* lingüístico-temporal.

Pode-se considerar como ficção histórica a narração de Leocádio sobre a demolição da aristocrática casa no bairro de Botafogo no Rio de Janeiro, o “[...] palacete recém desaparecido da bucólica rua Dona Mariana” (BUENO, 2004, p. 12).

A criação ficcional revela que Bueno escolhe sua maneira de contar a História de um Brasil finissecular (do XIX para o XX), em processo de transformação. Misturando realidade e ficção, o narrador nos conta, em uma narrativa cheia de aforismos, que a cidade do Rio de Janeiro passou por um processo de transformação radical: demoliram palacetes, conventos, igrejas; mudaram pessoas de seus lugares para outros longínquos. Enfim, desapropriaram casas e vidas para a construção de monumentos, de alamedas, tudo em nome da modernidade.

O centro antigo do Rio de Janeiro foi quase totalmente destruído; a população expulsa de suas casas. Com as demolições e as desapropriações, as pessoas foram realocadas em locais distantes de seu trabalho e de seu modo de vida. Surgiram novos bairros, como o Copacabana. O povo passa a ser “o menos que um”. A massa se estabelece em meio a culturas desconhecidas, num deslocamento que leva os habitantes locais a situações de perda de identidade e de parâmetros de ver e viver o mundo.

A edição do *Jornal Nacional* da Rede Globo, do dia 3 de março 2008, reavivou a memória dos brasileiros quando informou que no “[...] início do século passado [...] conventos e igrejas seculares vinham abaixo em nome do progresso no Rio de Janeiro. Bairros inteiros eram demolidos para a abertura da Avenida Presidente Vargas, a maior do Brasil na época”.

A modernização era necessária. Precisava haver espaços suficientes para exhibir à população o primeiro carro, que foi importado da França em 1892. No volante, José do Patrocínio, um abolicionista, e ao seu lado Olavo Bilac, o poeta. O objeto rodante de estranha aparência conheceu grande repercussão, com anúncios nos jornais informando sobre a circulação do veículo nas avenidas do Rio de Janeiro que já estavam modernizadas. E a população acompanhava a cena com muito entusiasmo, para ver a

novidade dos velhos novos tempos. Abaixo o relato de como foi “aquele teatro das elites dominantes”:

[...] rodava pesadamente [...]. Às vezes empacava, arquejando, aos estouros, como se fosse rebentar.

A experiência terminou como numa comédia: ‘num tranco, o carro ficou encravado em uma cova, lá para as bandas da Tijuca, e para trazê-lo ao seu abrigo foram necessários muitos bois e grossas correntes novas’ (VILLA; FURTADO, 2005, p. 112).

Não podemos esquecer que o carro era a vapor. Só em 1900 apareceu no Brasil o carro de motor à explosão, um *Decauville*, que desfilou dessa vez em Petrópolis, tendo ao volante Fernando Guerra Durval. A partir daí surge uma nova era no Brasil. Porém o primeiro carro a circular nas ruas brasileiras foi, em São Paulo, um modelo *Daimler*, em 1893. Por meio da ação de ex-escravocratas milionários, o setor automotivo estruturou-se e cresceu, abrindo uma nova era. A economia brasileira crescia a passos largos. Sobre aqueles tempos, o narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* tem a dizer:

[...] o novo século trouxe consigo a velocidade e que esta deve ser uma constante também das letras. [...] não me sai da cabeça o título da matéria, qualquer cousa assim em torno dos objetos rodantes e as boas artes do novo século. Rodantes sei que encimava o artigo e referia o automóvel. O autor, agora vem – me nítido à memória, era um francês ainda que eu o tenha lido no mais castiço idioma luso, provavelmente traduzido (BUENO, 2004, p. 20-21).

Em passagens como a citada acima ficam nítidos fatos da história ocorrida e da história ficcional. A narrativa vai sendo conduzida por Leocádio com velhas lembranças que lhe vêm à memória; acontecimentos anteriores ao automóvel. São recortes do tempo que o narrador cola nas linhas da narrativa, “[...] para que não morram de vez engolidos pela sanha novidadeira dos tempos. Cousas rodantes, pois não” (BUENO, 2004, p. 21).

A literatura é, para Bueno, uma constante perseguição das várias facetas do real e que por meio da imaginação pode tornar mais intensas a existência e a experiência humana. Ele declarou à *Gazeta do Povo* (on-line, 7 out. 2007), jornal do estado do Paraná, o seguinte:

De irrealidade em irrealidade, desbastar o real até atingir a mais pura realidade.

Sem dúvida, não entendo a literatura de outro modo senão o de uma busca acossada, cheia de urgências, tensa do real. É só a literatura, me parece, capaz de nos mergulhar na ‘irrealidade’, de tal modo e maneira, que não há outro jeito que não seja este para chegar ao real mais imenso.

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, o discurso é um fator histórico e diferenciador. Por meio dele percebemos que a narrativa traz marcas culturais diversas, como a linguagem e os costumes dos negros, franceses, portugueses, brasileiros e indígenas. Existem manifestações culturais de diferentes sociedades.

Destacamos neste capítulo alguns traços históricos culturais para trazer à tona passagens que estão presentes na narrativa de Wilson Bueno e demonstrar que o narrador não vê “um único povo”, mas vê suas etnias, seus costumes, suas culturas. Porém, que ninguém se engane: a visão de mundo do narrador não é das melhores dentro do contexto de um século XXI em busca de equidade sociocultural. A visão que o narrador tem dos negros é racista, excludente, como a da maioria dos brancos de sua época, revelando uma brutalidade social e moral.

A narrativa de Bueno vem (re) escrever a história pelo romance histórico contemporâneo, para informar e questionar o que foi o século XIX e o início do XX. O narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* chama o leitor aos acontecimentos e conhecimentos de seu tempo:

Ainda que não precise de vossa licença, leitor, permita-me a digressão necessária: negros decerto relinham posto que o riso é privilégio de humanos. Não exagero – deve ter sabido o povo desta cidade como que estupraram, não faz um mês, a filha donzela de um certo capitão Jesuíno Paranhos, morador das bandas da Gamboa. [...] Se ontem, sob o nosso controle, já significavam o perigo, o que se dirá hoje destes selvagens -- soltos por aí, [...] Os que nos sobraram [...] Obedeciam-nos cegamente e se pedíssemos que comessem os excrementos de Plutão, capaz comessem, os pobres – diabos (BUENO, 2004, p. 171-172).

A mente humana registra os fatos vividos e acontecidos no passado, que passam a ser memorizados e incluídos aos ocorridos presentes, em uma sequência de entendimento e encadeamento que nos levam a pensar no futuro. Passado e presente ficam quase dentro do futuro por meio de imagens emitidas pela memória, ou ainda, pela repetição de fatos. O narrador do *Amar-te a ti nem sei se com carícias* lembra constantemente o leitor de que queimará o caderno de anotações. Também frequentemente usa a expressão “Coisas mortas, geladamente mortas”, para o que vai sendo dito. Os personagens se abrem para o passado da humanidade e o romance dá

sentido à vida do narrador e dos demais personagens em cena. Esses e outros fatores nos credenciam a afirmar que *Amar-te a ti nem sei se com carícias* deve ser lido como um novo romance histórico latino-americano.

CAPÍTULO 2

O SILÊNCIO NA FICCIONALIZAÇÃO DO DISCURSO HISTÓRICO

Neste capítulo investigamos as formas do silêncio de Licurgo, ler o que Licurgo não fala, mas insinua, e, por meio do olhar do narrador, observar como ele percebe esse silêncio. Pretendemos analisar como esse narrador procede à construção do discurso histórico e como ele olha a história, que opera as transformações das pessoas no que concerne, especialmente, a fatos ocorridos no século XIX, como a Guerra do Paraguai. Como os fatos históricos influenciaram e transformaram a vida dos personagens, constituindo-os como sujeitos históricos? Procuraremos responder a isso por meio do discurso verbalizado por Leocádio, materializado na palavra escrita dentro da narrativa *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

Pesquisamos a presença do silêncio tal como propõe Eni P. Orlandi (2007):

[...] não é do silêncio em sua qualidade física do que falamos aqui, mas do silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante. O silêncio de que falamos é o que instala o limiar do sentido. [...] No entanto, o silêncio não está apenas “entre” as palavras. Ele as atravessa. Acontecimento essencial da significação, ele é a matéria significante por excelência (2007, p. 68-69).

Seguindo as proposições de Orlandi, o silêncio sempre significa algo; é o real da significação. Para ela, “o silêncio é o real do discurso” (ORLANDI, 2007, p.29).

Nas palavras de R.L.Trask discurso é

Qualquer fragmento conexo de escrita ou fala. Um discurso pode ser produzido por uma única pessoa que fala ou escreve, ou também por duas ou mais pessoas que tomam parte numa conversação ou, mais raro, numa troca de escritos (2004, p. 84).

Estamos usando o termo discurso para falar de maneira especial da apreensão da linguagem quando ela se refere aos sentidos que se dão ao sujeito em um diálogo de circunstâncias históricas. O que diferencia o discurso dos demais objetos de investigação lingüística é especialmente o seu atravessamento pela história e pela

ideologia; essas são constitutivas dos discursos e dos sujeitos. O discurso é, dessa maneira, “efeito de sentidos entre locutores” (PÊCHEUX *apud* ORLANDI, p.20), entre sujeitos atravessados pela história. Nesse caso, a relação interdiscursiva antecede o discurso e assegura que a parte do discurso anterior ou posterior ao silêncio seja percebida como enunciado de outros discursos. Não estamos falando do discurso já falado, mas do silêncio de outros discursos, aquele silêncio que mesmo vindo de outros discursos “[...] se mantém como tal; ele permanece silêncio e significa” (ORLANDI, 2007, p.66).

O conceito de discurso fundamenta-se, principalmente, em Foucault (1993), que o define como um conjunto de enunciados regulados numa mesma formação discursiva. Para ele, [...] é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições da função enunciativa [...] (GUERRA, 2009, p.8).

Todos os discursos associam-se a fatores sócio-históricos, especialmente no que tange à compreensão do sentido da linguagem empregada em relação ao homem e à sua realidade. Isso quer dizer que o silêncio não necessita de ser representado por nenhuma palavra. Ele pode dizer por si. Mas o silêncio só pode fazer sentido se ele dialogar com outros ditos ou com outros silêncios, se ele se instaurar num determinado contexto, dentro de determinadas situações comunicativas e condições de produção/recepção que permitam a compreensão de sua significação; caso contrário, seu significado é apagado. Ele depende de muitos fatores e dizeres anteriores com os quais interage para produzir sentido. O silêncio depende de uma série de já-ditos para significar, ainda que esses ditos não façam parte do diálogo em que o silêncio é encontrado, uma vez que esse sentido do silêncio pode ser resgatado em outros discursos com os quais mantêm uma relação interdiscursiva para produzir sentidos, ou efeitos de sentidos, sobre o qual nos fala Pêcheux. Ele diz: “O discurso só pode ser concebido como um processo social cuja especificidade reside no tipo de materialidade de sua base, a saber, a materialidade lingüística” (PÊCHEUX *apud* ORLANDI, 2007, p.175).

Seu sentido tem significação própria, não necessitando da palavra para ter sentido. No entanto, como nos esclarece Orlandi (2007, p.66), “[...] é preciso considerar a relação fundamental das palavras com o silêncio sem, no entanto, reduzir este a um complemento da palavra”.

Como o silêncio não é um complemento da palavra, o discurso pode ser construído a partir da fala de um outro sujeito, acompanhado por fatores ideológicos não verbalizados. Isso significa que nem a linguagem, nem o silêncio são transparentes; eles são percebidos porque significam dentro de um (con)texto. “Todos são, portanto, ‘atravessados’, ‘ocupados’, ‘habitados’ pelo discurso do outro.” (FIORIN, 1997, p.230). Nesses casos existe a presença de um outro como determinador do que é dito.

A compreensão de um texto depende da compreensão de discursos já falados e silenciados, amarrados a sentidos que se sustentam e se configuram em linguagens que se sobrepõem verbal ou não verbalmente, que mostram o que as palavras significam no texto. Toda palavra já vem com sua carga de silêncio. Porém, essa carga de silêncio, e os significados que podem insurgir com relação às palavras, serão diferentes, uma vez que esses sentidos provocados são construídos por sujeitos diferentes, conforme seu repertório de conhecimentos e o contexto em que se encontram.

Em nossos estudos, o silêncio produz o seu próprio sentido e instala-se no texto, onde se torna linguagem e significará como memória histórica discursiva ou interdiscurso. Ou seja, o silêncio é constitutivo do discurso e, por conseguinte, a memória discursiva é acionada pelo silêncio.

Eni P. Orlandi, em entrevista à *Revista Teias*, fala sobre memória discursiva ou interdiscurso, tendo por base o pensamento de M. Pêcheux:

A memória discursiva ou interdiscurso é a que se constitui pelo esquecimento, na qual ‘fala uma voz sem nome’. Aquela em que ‘algo fala antes, em outro lugar, independentemente’, produzindo o efeito do já dito. Isto é, as nossas palavras trazem nelas outras palavras (PÊCHEUX *apud* BARRETO, 2008, p. 5).

No romance histórico existe o encontro de discursos ideológica e historicamente comprometidos, com diálogos impressionantes das personagens. “[...] o discurso é tecido a partir do discurso do outro, [...] o já ‘dito’ sobre o qual qualquer discurso se constrói” (FIORIN, 1997, p.230).

A formação discursiva⁹, no livro em questão, apóia-se em uma memória externa ou em discursos anteriores. Com o passar do tempo essa memória transforma-se em memória interna, com os mesmos componentes discursivos da memória externa.

⁹ A definição de formação discursiva diz que ela delimita “[...] aquilo que pode e deve ser dito por um sujeito em uma posição discursiva em um momento dado em uma conjuntura dada” (ORLANDI, 2007,

No romance histórico *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, esses discursos são polifônicos, em um jogo entre a voz do narrador e a voz do silêncio, tratando-se do silêncio como sentido de discurso, interagindo com o silêncio verbalizado, já que, segundo Orlandi (2007), “[...] não falamos só com nossas palavras; [...] a relação do silêncio é com outros discurso(s) inscrito(s) nas palavras”(ORLANDI, 2007 p. 174).

Segundo as relações de sentido, o que dizemos tem relação com outros dizeres e isto faz parte dos efeitos de sentido de nosso dizer. “Todo discurso é portanto aberto em suas relações de sentidos.” (ORLANDI, 2006, p.16). *Amar-te a ti nem sei se com carícias* evidencia o olhar de alguém comprometido com seu país e com sua consciência político-social, entremeando o silêncio e as palavras. O narrador descreve, (re) escrevendo em detalhes silenciosos, as questões de Estado, como a cultura, a política e a maneira como a sociedade da época se comportava diante dos acontecimentos.

O olhar de narrador de Leocádio está voltado para as questões escravocratas, a campanha abolicionista, o aburguesamento do Império brasileiro. Por via das falas do narrador, observa-se o processo histórico, a decadência e a extinção da escravocracia. Ele olha o momento através do olhar de outros personagens e, ao longe, o estado de horror de um lugar em decadência é ironizado como um fato normal. “A ironia é uma forma de compromisso com a realidade, ainda que adquira disfarces, pois ironizar significa dizer algo indiretamente” (LEITE, 2003, p.80).

Nesses termos, onde se percebe a ficção entrelaçada à história e onde se ouvem as vozes silenciadas, pode-se dizer que cada personagem traz a carga discursiva e seus conhecimentos de outros textos, tanto os literários como os históricos.

A voz social torna-se relação de força¹⁰; seu discurso transforma o silêncio em memória.

p.62). “Uma *Formação Discursiva* é constituída por um sistema de paráfrase, isto é, um espaço em que enunciados são retomados e reformulados em busca de identidade (falar diferentemente falando a mesma língua) (FOUCAULT, 1986). Cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem individuais nem universais, mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classe em conflito umas em relação às outras” (PÊCHEUX *apud* GUERRA, 2006, p.105).

¹⁰ Segundo as relações de força, o lugar social a partir do qual ou de onde falamos “[...] marca o discurso com a força da locução que este lugar representa. Assim, importa se falamos do lugar de presidente, ou de professor, ou de pai, ou de filho etc. Cada um desses lugares tem sua força na relação de interlocução e isto se representa nas posições sujeito” (ORLANDI, 2006, p.16).

Dois enunciados distantes um do outro no tempo e no espaço, quando confrontados em relação ao seu sentido, podem revelar uma relação dialógica. Portanto as relações dialógicas são relações de sentido, quer seja entre os enunciados de um diálogo real e específico, quer seja no âmbito mais amplo do discurso das idéias criadas por vários autores ao longo do tempo e em espaços distintos (SOUZA, 1994, p.100).

O processo social dito pela voz do silêncio nos fala mais do que se pensa, pois ele não fica guardado. Ele se presentifica no que não diz; o sentido está na própria língua e seus efeitos plurais, não necessariamente de aquiescência, mas na ressignificação de normas estabelecidas e que têm uma aparente regularidade.

Considerando-se a evocação do passado como substrato da memória, pode-se deduzir que, em sua relação com a História, a memória constitui-se como forma de preservação e retenção do tempo, salvando-o do esquecimento e da perda (NEVES, 2000, p. 111).

As vozes estão submetidas dentro do romance a uma compreensão irônica, trabalhando com uma confluência de valores dada às palavras pelo narrador, e pelas vozes anônimas que são emprestadas ao discurso literário.

Seguindo os passos de Charaudeau e Maingueneau, pode-se dizer que no romance de Bueno o discurso histórico fornece material para o discurso ficcional, que fornece material para o discurso literário, engendrando um quadro polifônico em que serão ouvidas as vozes de vários textos e de campos históricos. “É a polifonia em todos os seus estados” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004, p. 388).

A palavra é do narrador, mas a interpretação, a produção de sentidos é do leitor e o efeito polifônico produzido nele vem do próprio texto, que é ficção infiltrada de história, tornando-se um leque de vozes, acenando para a sociedade no mais íntimo de seu agoniado silêncio. Vozes de estrangeiros de diferentes etnias, interagindo ficcionalmente entre si e com os fatores históricos externos ao próprio romance. O discurso de época é misturado, pois os imigrantes, por volta de 1908, mal se comunicavam na língua portuguesa.

No século XIX e ainda hoje, os brasileiros e os portugueses falam a mesma língua, mas de maneira diferente. A língua é a mesma, obedecendo a uma regularidade, porém os sentidos produzidos são outros. “Produzem discursos distintos, significam diferentemente. [...] há uma presença dupla, de pelo menos dois discursos distintos: a de Portugal e a do Brasil” (ORLANDI, 2008, p.3).

A narrativa de Bueno penetra as frestas da sociedade fluminense no que diz respeito à população brasileira e à sua relação com a hegemonia decadente do sistema imperial e da própria língua da metrópole portuguesa.

Nos diálogos de *Amar-te a ti nem si se com carícias* os personagens não formam pares, não se encontram no mesmo nível uns dos outros. Em um processo, ora de humilhação, ora de dominação, percebemos nos diálogos e no cenário de desigualdade o cinismo e a hipocrisia de Leocádio como representante de uma classe social – a burguesia ascendente – no Brasil imperial.

Segundo Vânia Guerra¹¹, “No discurso literário há uma voz que se encontra sob o signo da simulação: vozes falíveis, contraditórias, auto-destrutivas.”

Sei que era, neste momento de glória, o caçador, e ele, o caçado. Desconheço quanto durou a vigência nítida de ambos os papéis, mas agarrei-me à indeclinante lascívia de domar paisagem e caça. Eu era então o grande felino, rente ao amesquinhado rato, sua presa.

E como, em ardil de humildade a mais humflima, desconsiderasse a minha resposta que obrigatoriamente teria que ser de inteira civilidade, como manda o código social, agora, com seu silêncio [...] se esgueira, assim meio de lado, sabendo que, ao menos por algum tempo, terá de pôr –se em fuga, presa acovardada e trêmula.[...] Licurgo é agora então o supremo felino e encolho-me à minha inextricável condição de rato [...] Eu sou o rato, aceito, eu sou o rato [...] enquanto Licurgo, [...] assovia uma polca. [...] Licurgo desce-me da condição de rato a verme (BUENO, 2004, p.31 a 36).

O silêncio passa pelas palavras como uma flecha, no momento em que se alude à realidade brasileira. O capítulo que tem como título *A Caça e o Caçador* torna-se um alerta sobre o autoritarismo do século XIX, quando os escravos eram caçados pelos capitães-do-mato “[...] Muitas vezes esses caçadores de escravos eram forros [...]” (Libby e Paiva, 2000, p 49). Portanto, sabiam o que era ser torturado. Torturando seus compatriotas, descem à condição de vermes. Aqui fizemos uma leitura do ponto de vista histórico. A seguir faremos uma leitura da ficção baseados na dúvida.

Eis o que pode ser a dúvida nas palavras do filósofo Vilém Flusser, citado por Santos:

A dúvida [...]. Em dose moderada estimula o pensamento. Em dose excessiva paralisa toda atividade mental. A dúvida, como exercício intelectual, proporciona um dos poucos prazeres puros, mas como experiência moral ela é uma tortura. A dúvida, aliada à curiosidade, é o berço da pesquisa, portanto de todo conhecimento sistemático. Em estado destilado, no entanto, mata toda curiosidade e é o fim de todo conhecimento (FLUSSER *apud* SANTOS 2008, p. 3).

¹¹ Palavras proferidas durante o Exame de Qualificação desta dissertação, ocorrido em 15 de abril de 2009.

Seguindo o pensamento de Orlandi (2008), as diferentes versões de um texto só são possíveis porque os sentidos significam de modos diferentes e por intermédio da migração do significado do silêncio em cada sujeito, em quem os sentidos são muitos.

Orlandi (2008, p. 1) ainda afirma que: “O texto não começa em sua primeira palavra (é sempre possível começá-lo em outro lugar) e não termina em seu ‘fim’ pois é sempre possível acrescentar-lhe algo”. A autora segue dizendo que todo espaço de significação pode ser trabalhado por várias formulações (versões) e que cada forma tem, em sua fonte, a individualidade daquele sujeito nessa “função-autor”. Desse modo, ele introduz em seu texto a sua memória discursiva. “E, ao fazê-lo, experimentando a sua representação (imaginária) como origem do texto, torna-se o seu autor” (ORLANDI, 2008, p.2).

Rosana C. Zanelatto Santos, no ensaio *O credo da dúvida ou do amadorismo da memória* (2008, p.4), afirma que: “As memórias são constituídas com base no que seletivamente se guarda do passado e das impressões que ele nos legou”, e fala da *A Caça e Caçador*, título de um dos capítulos de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, do ponto de vista da dúvida. Ela se refere à dúvida da sedução, do desejo silenciado de Leocádio por Licurgo. E faz a pergunta: “Quem é a caça e quem é o caçador? [...] Terá sido Lavínia o entrave, seja para uma relação de amor entre Licurgo e ela própria, seja para uma relação amorosa entre Licurgo e Leocádio?” (SANTOS, 2008, p. 5).

E nós acrescentamos à dúvida de Santos (2008): Lavínia pode ter lançado a dúvida sobre Leocádio a respeito do seu relacionamento com Licurgo, só para salvar a sua reputação quando percebeu as trocas de olhares entre Leocádio e Licurgo. Essas dúvidas vão se estender por toda a *Narrativa Amar-te a ti nem sei se com carícias*, já que os olhares entre Leocádio e Licurgo são carregados de tensão e percebidos por meio do silêncio, gerando a dúvida no leitor.

A voz do silêncio apresentada na linguagem do século XIX de Bueno é conduzida de tal forma que o leitor transporta-se para o contexto citado. Mas para isso é importante saber ler o silêncio nas palavras, nos propósitos e nos gestos de Licurgo. E também saber ver e ler a história por trás do silêncio do narrador, assombrado com tantas novidades do século nascedouro, o século XX.

[...] agastado o vulgo das piruetas novidadeiras dos inventos estrambóticos. Veja-se só esta cousa misteriosa que é a energia a ascender as lâmpadas e a dispensar castiçais. Daqui uns tempos hão de nos inventar uma cama não de dormir, mas, em exclusivo, de sonhar, ou um foguete para a lua... (BUENO, 2004, p.41).

Ainda que este seja um romance histórico contemporâneo, a linguagem, a visão de mundo e os personagens bem arquitetados nos tiram da realidade atual e nos transportam para um tempo que está distante, com ares das obras literárias oitocentistas. Migra-se, constantemente, de uma formação discursiva para outra: do arcaico para o moderno e vice-versa.

Leocádio, um ser humano inquieto, que traz em sua história de vida a desconfiança de todos, por ter, possivelmente, tramado a morte de sua esposa Lavínia, é um exemplar da decadência da fase final do sistema imperial brasileiro e das dissimulações para soterrar o mal feito. Uns dizem que Lavínia cometeu suicídio, pelo ciúme de Leocádio e sua relação com Licurgo.

Nem dei por mim – só o vulto de Licurgo, o gesto duro e os olhos derrocados, a queda, o grito (o grito?), [...] um grito varando não o brincante convescote que imagináramos, há uma semana e meia, mas como que brotando agora de sob a terra fofa cá do Flamengo, de entre as grandes plantas do trópico que no jardim vicejam e como que nascido de suas seivas e gosmas, fluidos e babas, dos meus e dos seus rancores, **ama-me, Leocádio José! , ama-me do mais rude amor, ama-me, Leocádio José!, tu que nunca soubeste amar a uma mulher.**

Rejeito o tumulto que me assola, sacudo duas vezes a cabeça, dói-me a nuca, tensa, arrasta-se Licurgo, por entre lamas e flores, exausto desmaia, a água escorrendo-lhe sobre o rosto e abrindo um veio, do tórax, - oh! Perfídia e confiança, terrores e alabastros [...] (BUENO, 2004, p. 182-184. Grifo nosso).

Lavínia, em vista de seu amor proibido por Licurgo, poderia ainda ter sido vítima de um acidente. “[...] as muitas desconfianças dos parentes e amigos próximos de que Lavínia tenha efetivamente se acidentado; tese, aliás, de todas, a mais cara a Licurgo” (BUENO, 2004, p.182).

O texto nos informa, na voz do narrador e por meio do “silêncio necessário, ou seja, o que é preciso não dizer para dizer” (Orlandi, 2007, p.166), que o motivo foi o ciúme. O ciúme de Leocádio por Licurgo ou de Lavínia por Licurgo.

O motivo para tamanha barbárie? O mesmo das tragédias daqui ou d’alhores – ciúmes, desesperações de amor, inconsoláveis desejos, [...] (BUENO, 2004, p.120)

Desamor excessivo ou demência alguém matar-se por Licurgo! Nem mesmo eu, se pelo jugo de seu instinto ávido, o de Licurgo, fosse inteiramente cavalgado (BUENO, 2004, p.183).

O não dito está nas palavras “fosse cavalgado”: Leocádio disfarçaria seu verdadeiro interesse pelo agora desafeto?

O olhar do narrador volta-se para uma sociedade e suas vicissitudes silenciadas. No seu pensamento, ele espreita Licurgo com um olhar observador e assim se vê e percebe-se como alguém camuflado, como o amigo lhe parece. Seu olhar desvia-se e o narrador percebe, através da imagem sugerida pela memória, que existe no outro algo que lhe é diferente e que o torna diferente em meio à sociedade do entorno: o sexo.

O sexo passa pelo crivo do Estado na forma da implantação de políticas sociais que tentam regular a conduta sexual dos casais, de forma a conciliá-las, instaurando um campo discursivo no qual o sexo (e suas formas de controle) torna-se objeto de disputa entre Estado e indivíduo (FOUCAULT, *apud* TAFARELLO, 200, p. 31-32).

No século XIX as sexualidades manifestadas fora das convenções eram tidas como desvios de conduta, porém começavam a tomar forma. As relações sexuais focadas somente no matrimônio já não tinham a mesma força dos séculos anteriores. As falas sobre opções sexuais ganham discreta e dissimuladamente as rodas de conversas.

[...] Os outros tipos de sexualidade eram controladas pelo aparato jurídico, porém, sem distinção entre as diversas formas - homossexualidade, [...] infidelidade - figuravam igualmente na lista de atitudes contra a lei. [...] O homossexual do século XIX torna-se uma personagem [...] – funde-se com sua história e com suas especificidades, identificadas por sua sexualidade (TAFARELLO, 2007, p.31- 33).

Não devemos, também, desprezar o fato de que a escrita de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* ocorre no século XXI, por um artista de hoje que vê, com os olhos postos no presente, fatos e acontecimentos de outros tempos, manejando em seu discurso presenças anteriores, desmantelando falas inscritas em uma tradição histórico-social, cultural e ideológica esgarçada, colocando em destaque três ênfases narrativas: delimitação espaço-temporal, enunciação em primeira pessoa do singular e insistência do resgate do corpo (sensações nas cenas), como podemos observar:

Cousas de **ainda outro** dia e já também, estas, cousas mortas, geladamente mortas. **O presente, convençamos-nos** de vez, não retraz e nem retém o ido e o vivido, mesmo o mais fresco – este, **agora**, por exemplo, em que **deito** o papel gastas diatribes de velho, com o fito provavelmente bem vão, e evanescente, de que permaneçam até **a hora** em que dê a elas, às diatribes e à escritura, o destino que lhes **decidi** desde o **começo**[...] (BUENO,2004, p. 87. Grifos nossos).

Na citação anterior, temos a confirmação de que, no tocante a *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, trata-se de um romance histórico. Quando o narrador diz sobre o “fito” de sua empreita, ou seja, ser aquilo que o destino lhe outorgar, mostra que mantém uma ponta de desejo de que seus escritos sejam lidos, criticados e compreendidos pelo futuro. A referência ao aspecto “esvanescente” de sua pretensão dissimulada traz à tona a percepção de que todo esforço de mostrar o lado histórico das coisas pode se reduzir a nada. O presente não traz a sabedoria de usar os acontecimentos do passado.

As falas de Leocádio devem ser lidas com atenção, pois ele sempre lidou com os jogos de palavras, por meio de seus discursos profissionais, tendo exercido por décadas a advocacia. Por aqueles tempos, manteve relações profissionais e de amizade com diferentes camadas sociais. Graças à sua formação acadêmica, foi capaz de acompanhar as mudanças ocorridas no Brasil e, a seu modo, criticá-las. O Segundo Reinado, as transformações econômicas da segunda metade do século XIX, as lutas abolicionistas, as transformações sociais, a proclamação da República, a contenda pela posse do território do Acre, as revoltas e as guerras internas. Além de tudo isso, viu seu amigo/desafeto participar da Guerra do Paraguai. Porém, não só em meio ao histórico viveu o narrador. Ele degustou os belos momentos literários da vida, por meio de Machado de Assis, vivendo com ele a ironia e as belas falas sobre “paixões humanas” (PEN, 2005, p. 267).

O fim de um período histórico não determina que seu passado se esvaziou. A linguagem passada está marcada em toda a trama nas vozes de sujeitos partícipes do passado. O discurso sobre o tempo histórico é recolocado em cena por intermédio da memória, que (re) vive a história, em uma narrativa que reinterpreta e ressignifica a história do Brasil imperial, numa ideologia que se manifesta às avessas.

Andei lendo não sei onde que o novo século trouxe consigo a velocidade e que esta deve ser uma constante também das letras. Eu que nada entendo destas e que só posso arrostar conhecimento daquelas outras, as jurídicas, [...] anoto isso aqui porque o autor do artigo que ora trago a baila, neste vicioso caderno de pensamentos, insistia igualmente em que a velocidade é o

fragmento, o discurso interrompido, a arte do excerto. Não me lembro o nome do autor, mas se não me sai da cabeça o título da matéria, qualquer coisa assim em torno dos objectos rodantes e as boas artes do novo século (BUENO, 2004, p.20).

O passado é apresentado em sua heterogeneidade, escondida nos tempos idos sob o manto de verdades, mitos e distorções que influenciam a construção da realidade e dos fatos históricos e culturais posteriores, dando um destino aos acontecimentos passados lidos nos dias de hoje. Segundo Vânia Guerra, “O sujeito, na sua Formação Discursiva, recorta os sentidos de circulação permitida ou proibida, instalando o que pode e deve ser dito e o que deve ser calado”.¹²

Uma reportagem sobre o trabalho escravo ainda no século XXI corrobora o que dissemos acima quando nos propõe a compreensão que as autoridades deste século têm muito em comum com as autoridades escravocratas citadas no romance de Bueno.

[...] senadores decidiram- [...] protestar contra a fiscalização do trabalho escravo. Alegaram que havia abuso dos fiscais e deixaram de lado o problema maior. A Secretaria de Inspeção do Trabalho, diante da reação parlamentar, resolveu suspender as atividades e deu-se o pior: empresários e fazendeiros, agindo à margem da lei, entenderam a medida como senha para continuarem a atuar como sempre fizeram: submetendo empregados a condições desumanas. O trabalho escravo, queiram as autoridades ou não, é uma realidade no Brasil (MARQUES, 2007 p. 19).

Hoje temos outro fator que marca seu lugar na construção do discurso histórico. A mídia constrói a história. Neste século os meios de comunicação dão forma à história, deslocando a memória social da “cabeça do indivíduo para os arquivos da mídia” (BARBOSA, 2003, p.116). A mídia é presença constante na formação identitária e cultural dos indivíduos. Os discursos das autoridades dão azo àquilo que seus próprios discursos desejam que a população ouça e acredite. Isso faz com que haja um silenciamento sobre o processo de construção histórico da memória social, sobre os fatos produzidos ou informados pela mídia.

O ser humano vive a história, participa dela sem sair de casa, sem sair do seu lugar geográfico, sem opinar. O silêncio se instala como nos séculos passados. A imposição é feita de maneira diferente, de modo ágil e convincente. Porém, as regras de constituição dos discursos ainda passam pelo silenciamento.

¹² Palavras proferidas durante o Exame de Qualificação desta dissertação, ocorrido em 15 de abril de 2009.

[...] o desdobrar - se do sentido em sentido, indefinidamente, é função do silêncio.

[...] Compreender a censura além da idéia de interdição redutora, ou seja, aquela que só vê a censura na relação com o implícito (que não deve ser dito) quando na realidade a censura é um processo que não trabalha apenas a divisão entre dizer e não-dizer mas aquela que impede o sujeito de trabalhar o movimento de sua identidade e elaborar a sua história de sentidos, a censura é então entendida como o processo pelo qual se procura não deixar o sentido ser elaborado historicamente para ele não adquirir força identitária, realidade social etc. Isso só pode ser apreciado pensando a relação com o silêncio (ORLANDI, 2007, p.167-168).

A memória social é matéria de manipulação. Impõem-se ideologias por meio das tradições oficiais, celebrações, tornando a população, simbolicamente, em estado de constante envolvimento e desenvolvimento com as instâncias políticas. O discurso é de um Estado idealizado como moderno e independente e a idéia que se tem é de um Brasil que está no rumo certo.

O não dito no silêncio equivale ao que foi dito. Entre ambos existe um entre-lugar de interpretação onde o sujeito se move.

Não é possível combater o trabalho escravo sem que haja conscientização de que ele é um mal a ser banido. Por todo o país levantaram - se vozes nesta direção e o Ministério do Trabalho, após a reação de brasileiros indignados, resolveu retomar a fiscalização das fazendas. A força dos cidadãos prevaleceu (MARQUES, 2007, p. 19).

No século XIX as informações vinham “em lombo de burro” (BUENO, 2004, p.163). Hoje elas nos chegam como o vento, fluida e virtualmente. O regime democrático nos dá uma aparente liberdade de expressão. Os acontecimentos são manipulados pelo poder.

A narrativa literária é uma forma de ver e de falar da história, participando dela e revendo-a segundo as possibilidades de análise discursiva. Essa narrativa também pode ser manipulada pela memória social e pelo confronto ideológico determinado pelos contextos oficiais. A história, com sua tradição, e a memória, com suas narrativas dos acontecimentos, alternam-se, ora para denunciar, ora para sustentar a idéia de um Estado independente.

Esses procedimentos são observáveis no silêncio que fazem em meio ao *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Leocádio narra suas conversas com Licurgo e, no meio dessa narração, introduz outros assuntos, desviando o leitor das conversas. Esses desvios podem vir entrelaçados de silêncios nos quais se estabelece, também, o espaço da linguagem. Quando Leocádio fala, Licurgo pensa para responder. Suas falas chegam-

nos carregadas de persuasão. Os desvios não são interrupções dos diálogos, mas complementos do silêncio. Não existe quebra da sequência discursiva, podendo haver o retorno ao discurso com maior cumplicidade.

Existem várias formas de perceber o silêncio. E Leocádio faz falar a voz do poder, por meio de suas atitudes e de suas falas, principalmente quando silencia.

De costas estava, de costas continuou à cadeira, o momento em que o negro introduziu-me à sala. Só ao ouvir o arrastar dos pés do escravo, velho e muito lento [...] foi que virou-se [...].
 O que quer dizer?
 Por que me humilha Licurgo?
 - Não precisava ter vindo?
 - Precisamos conversar Li... - e quase fiquei no apelido, lembrando a tempo, [...] (BUENO, 2004, p.41-42).

É perceptível que Licurgo quer, por meio da chantagem, conquistar um lugar melhor no sistema socioeconômico da época. A chave para isso é o patrimônio. Para atingir seus objetivos, ele humilha, usando atitudes explosivas contra Leocádio. Sua personalidade e suas atitudes já não são mais as do dócil jovem que fora antes de partir para a Guerra do Paraguai. Percebe-se sua transformação por intermédio da fúria com que trata o amigo. Suas experiências vividas na Guerra são utilizadas como modos persuasivos, driblando os fortes e humilhando os fracos. Todo esse esforço de manipulação (des)mascara socialmente um Estado conservador e repleto de manobras de dissimulação.

O ano era 1870 e Licurgo volta da Guerra,
 - amadurecido [...] o orgulho quiçá quebrado pela morte e horror. [...] Licurgo impávido no uniforme de nossas gloriosas Armas. A longa espada de torneada empunhadura, os brilhos, as medalhas, os lustrosos borzeguins. O tempo se não me apaga da memória (BUENO, 2004, p.40-41).

Licurgo volta de uma instituição organizada (o Exército), começa a se isolar e a se individualizar. Licurgo, um sujeito aparentemente estável, volta da Guerra com uma identidade fragmentada. O jogo de interesses, a hipocrisia e, especialmente, o egoísmo são mostrados na figura de Licurgo. Aparentemente, os mais fortes venceram a Guerra e ele quer vencer a sua guerra.

O próprio Bueno diz quem é Licurgo: “Ele é um dos oficiais que foram com o conde D’Eu, marido da princesa Isabel, para dizimar a ‘indiarada’. Ele é um jovem oficial” (BUENO *apud* DANTE FILHO, 2004, p.5).

A sociedade brasileira também vai se transformando, como Licurgo, de acordo com os acontecimentos e as alterações acontecidas no século XIX.

O Brasil começa a se ver não mais como colônia, mas como um Estado moderno. A morte de Lavínia, em 1889, mostra-se, então, como alegoria de uma outra morte, a do Império. A referência à Lei Eusébio de Queirós põe em cena a decrepitude e a ineficácia das leis referentes à abolição dos escravos: “Eusébio, um velho sátiro, e igualmente aposentado, que conheci no Café Central, [...]” (BUENO, 2004, p.45).

A imaginação ativa a memória e dá às atitudes de Licurgo legitimidade. E atrelado a isso vêm os valores culturais. Como o Brasil, o combatente da Guerra volta também vestindo uma nova roupa e com nova maneira de se comportar. Para Leocádio, “[...] os tempos são dúbios e é deles a inconsistente matéria com que nos agarramos, filhos diletos do século XIX” (BUENO, 2004, p.41).

O narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* mostra-se ao leitor, confessando suas fraquezas e as fraquezas históricas de um País. Uma dessas fraquezas diz respeito a Licurgo:

A gente nada, dr. Leocádio José Prata. A gente, nada-levantou de súbito para andar não mais que três passos e estacar, de novo imprevisível de costas ainda, por segundos.

-Espero o valor combinado até amanhã à noite. Aqui mesmo em Botafogo. Até logo, dr.Prata.

Até hoje não atino como tenha deixado a sala. Há espaços em branco na memória enquanto outros trechos ressaltam [...] caminhei com uma tosse persistente e malsã [...] tosse persistente sem dúvida, mas não a física que a boataria perversa fazia grassar da Glória à Gamboa, Licurgo (BUENO, 2004, p.42-43-44).

A história está sorrateiramente infiltrada por trás do silêncio. Leocádio confessa que não tem simpatia pelos negros, que chama de “negrada”, tanto quanto Licurgo expressa sua revolta em relação aos índios da Guerra do Paraguai.

A abolição não acarretou, como previam alguns uma crise para a economia brasileira. Os setores mais dinâmicos já não utilizavam o trabalho escravo, e para eles a abolição significou o fim dos entraves à expansão do trabalho assalariado e à imigração (SILVA; BASTOS, 1985, p. 181).

Se o narrador trata o índio como “indiarada”, o negro como “negrada”, significa que, para ele, esses sujeitos não podem ser considerados cidadãos brasileiros, eles são marginais, não partícipes de um ideal de “nação brasileira”.

Leocádio, dissimuladamente, aparenta não perceber as suas próprias crueldades, tecendo críticas à frieza de Licurgo em suas ações durante a Guerra do Paraguai.

Só não és evasivo, Licurgo, quando covardemente de fato matas, isto também sei ... [...]

Hoje, as razões da Guerra e a honra do Imperador; amanhã a paz e a República, isto já antevejo por entre as dobras de suas melancólicas certezas. E uma vez instalado o gérmen do desassossego, Licurgo buscará outros procedimentos, outros caminhos, novas saídas - como se verá mais adiante nestas anotações a esmo (BUENO, 2004, p.53- 54).

Leocádio começa a perceber que Licurgo está agindo de maneira estranha: “[...] seria tudo culpa do ardor de vossa mocidade belicosa? Não, nunca fora um transgressor [...]” (BUENO, 2004, p.43). O narrador cita:

[...] enquanto tudo o que foste, hoje não passa das notas datadas de um funâmbulo fantasma. Manaus? Que cidade é esta aonde hoje te escondes, entre borracha e índios, abraçado ao fintador lusitano com ares e penujas de milionário? Ah Licurgo, não me faças moça! (BUENO, 2004, p.44).

O narrador traz a história factual para a narrativa quando insinua, com ironia, o que Licurgo está fazendo entre eles; a memória ativa o que Leocádio não está dizendo, mas o que ele poderia dizer.

Leocádio fala dos acontecimentos da história do País: retrata a importância da extração da borracha na economia brasileira, o enriquecimento fácil de poucos, a exploração do trabalho escravo a que eram submetidos os índios e demais trabalhadores que migravam para a região da Amazônia.

O grande salto na procura da borracha ocorreu em 1890[...] Os indígenas, que a chamavam de *caucho*, obtinham-na fazendo cortes nos troncos das árvores[...]

Ao chegar o trabalhador já estava endividado, pois devia a passagem, a alimentação e os instrumentos de trabalho [...]

Se o seringueiro era tão explorado, para onde iam os lucros da borracha? Parte deles ficava com os seringalistas, que construíam grandes mansões em Manaus [...] (VILLA; FURTADO, 2000, p. 102-103).

Percebem-se a passagem do tempo e as mudanças em Licurgo no final do romance, no capítulo *Dias com Asas*, no qual o narrador informa que a última notícia

sobre o amigo foi que ele, há cinco anos, fora para Manaus, envolvendo-se com negócios escusos:

Conhecera aqui um aventureiro lusitano, imerso até o pescoço em uns negócios escusos envolvendo índio e borracha. Convertido à fé republicana, [...] passou logo a medir a ambição com o gajo Pedro Joaquim, de Trás-os-Montes, tido e havido com as cousas de Deodoro e Benjamim Constant (BUENO, 2004, p.184).

Há identificações entre os fatos apresentados na narrativa e a proclamação da República, por meio dos nomes citados: Pedro Joaquim, Bragança e Real. Esses nomes relacionam-se e provavelmente se referem a D. Pedro II, cujo sobrenome era Bragança, bem como a referência à região de Trás-os-Montes, em Portugal, país de origem de toda a família real, onde fica a cidade de Braga. E é com o mesmo tom que ali se inserem os nomes de Deodoro da Fonseca e Benjamin Constant: o primeiro proclamou a República e o segundo foi o principal idealista dessa proclamação.

O que se pretende é que seja percebido o “processo de produção dos sentidos estabelecidos pelo silêncio [...] desse silêncio, presente na constituição do sentido [...]” (ORLANDI, 2007, p. 64).

Tfouni, no artigo *Interdito e o Silêncio: Duas Abordagens do Impossível na Linguagem* (2008, p.1), observa que na maioria dos estudos tradicionais nas ciências da linguagem o verbal recobre o não-verbal, reduzindo o silêncio à falta de palavras entre palavras, dando ao silêncio um estatuto negativo. Orlandi (1995), todavia, dá ao silêncio um estatuto positivo quando afirma que o silêncio não é apenas a falta de palavra, sendo ele uma forma diferente de significar (diferente do verbal), não sendo o vazio, pois ele significa.

Sob esse olhar, em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* um mistério é percebido no comportamento de Leocádio e Licurgo, nos diálogos fragmentados e nas trocas de olhares. Mesmo sem pronunciarem uma palavra, eles dizem, por meio de formas não-verbais, mais do que diriam se falassem. Nesse diálogo não-verbalizado, o texto deixa o leitor na dúvida se são somente amigos, amantes ou desafetos, ou ainda, se Licurgo é um agregado da casa, coisa muito comum no século XIX.

Licurgo, de *maillot* de alça, músculo de potro[...] Ao passar por mim [...] afagame-os cabelos certamente em desalinho. Não anunciava, o Licurgo, não anunciava nunca a sua chegada [...] [...] e, ato contínuo senta-se ao batente, de costas para nós. A mana não cabia em si de cuidados:

- Vais ao banho Licurgo? Ou ainda demoras? – era toda atenções, [...] (BUENO, 2004, p.28-29)

Na leitura da história como literatura e em face da possibilidade de ver na literatura a história sendo escrita, a história significa tanto quanto o fictício quando articula um discurso que não foi construído no tempo de experiência do que foi vivido. O discurso torna-se presente também no silêncio e ambas, história e ficção, constroem seus discursos por intermédio de um imaginário sobre o passado.

Enquanto ficção, tanto a narrativa literária quanto a histórica pressupõem uma ordenação do real e a busca da coerência através de uma correlação de elementos e do estabelecimento de relações entre os dados. [...] enquanto representação, a história não se mede por critérios de veracidade, e sim de verossimilhança e credibilidade. Ora o verossímil não é um ponto determinado entre o verdadeiro e o falso, mas uma modalidade imaginária do fato, uma temporalidade efetuada por hipóteses, uma modalidade de um possível passado efetuado.

[...] a história assume um caráter fictício [...] articulando um discurso que se constrói por fora da experiência do vivido, a história torna presente uma hipótese sobre o passado (LEENHARDT; PESAVENTO, 1988, p.12).

Leenhardt e Pesavento (1998, p.13) perguntam-se: para que se escrevem a história e a literatura? Os próprios autores respondem que no caso da história a necessidade explícita é preservar o passado, com o intuito de transformá-lo, para assegurar o presente e pensar o futuro. Eles também dizem que não se espera que toda narrativa histórica seja um texto engajado com a política; que no processo de resgate dos documentos históricos (“na passeidade ou nas fontes”) e entre o que poderia ter sido existe “um processo de discursos e imagens”. Segundo eles, a memória social, quando é constituída dessa forma, é uma representação que se socializa e que tem um conteúdo “pragmático e mobilizador”. Quanto à literatura, do mesmo modo que a história, “constitui uma socialização das memórias das narrativas e dos discursos” (LEENHARDT; PESAVENTO, 1988, p.13).

Nesta análise de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, também nos valem do ponto que Orlandi enfatiza como o “Silêncio Fundante” (2007, p.14) e que tomamos dividido em quatro momentos ou, no dizer da autora, “[...] os modos de existir dos sentidos e do silêncio: 1- O silêncio que atravessa as palavras; 2- O silêncio que existe entre elas; 3- O silêncio que indica que o sentido pode ser sempre outro; 4- Aquele silêncio que indica que aquilo que é mais importante nunca se diz.”

Inicialmente falemos do modo de existir dos sentidos e do silêncio “que atravessa as palavras”. Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, encontramos esse silêncio na forma de ideologia, representada pelos valores estabelecidos por uma sociedade, por intermédio dos almoços e comidas típicas do Brasil nos séculos XIX e XX. Desses encontros, Leocádio transmite muito mais do que meras informações de como eram seus almoços: “[...] almoçamos as costeletas com couve refogada na manteiga, servida de um excelso arroz [...]” (BUENO, 2004, p.55).

Percebe-se a presença de alimentos considerados tipicamente brasileiros, como costeletas de porco com couve e arroz. E em outros momentos, há citações de frutas tropicais, como as mangas que caem sobre o telhado. São recursos usados para lembrar que se está relatando a história do País. A memória é aludida pela referência aos alimentos e o silêncio histórico aparece como símbolo, marcando a paisagem brasileira; enfatizando a polêmica amizade entre Leocádio e Licurgo, mediante o aroma, o colorido e o som das mangas caindo sobre o telhado. Leocádio se lembra também de que certos mistérios da vida passam, sendo necessário ficar atento para entendê-los. Nesse caso, também se alude ao alimento que matava a fome dos escravos. O alimento demonstra, ainda, a condição econômica da sociedade, a questão da fartura ou da fome.

A escrita da história não se conta por inteiro. Bueno inseriu na obra ora em questão vários fatos e limitou-se a tratar de um período da história onde, sem obedecer a nenhuma ordem cronológica, de capítulo em capítulo, discorre sobre acontecimentos factuais e ficcionais, cuja verbalização se faz em pequenos detalhes, limitando-se, por vezes, a uma menção a momentos históricos específicos. Esses momentos são lembrados por meio de discursos marcados ideologicamente ou por pequenas insinuações que resgatam os elementos do real e a representação do Brasil e uma pretensa identidade nacional.

Sandra Jatahy Pesavento, citada por Lacerda (2006), explica que:

[...] a questão da ideologia está centrada em uma visão global de mundo e de sociedade, localizada em um determinado tempo, representando assim os valores incidentes e preponderantes nesta sociedade, de acordo com o poder social vigente. Pesavento defende o significado de ideologia como sendo um conjunto de conceitos acerca do mundo e da sociedade, que correspondem a interesses, aspirações ou idéias de uma classe num contexto social dado, que guia e justifica o comportamento dos homens de acordo com estes interesses, aspirações ou idéias (PESAVENTO *apud* LACERDA, 2006, p.25).

Cada um a seu modo apresenta a idéia de como era o Brasil nos tempos passados: “[...] éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo [...]” (SCHWARZ, 1981, p.14). A história sempre sofreu e sofrerá transformações profundas. Contudo, se não for contada, sociedades futuras serão incapazes de atribuir valor ao passado, inclusive o valor simbólico.

O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico.

Nos estudos dos signos, produz-se uma sobreposição entre linguagem (verbal e não-verbal) e significação.

Disso decorreu um recobrimento dessas duas noções, resultando uma redução pela qual qualquer *matéria significante fala*, isto é, é remetida à linguagem (sobretudo verbal) para que lhe seja atribuído sentido.

[...] traduz-se o silêncio em palavras. Vê-se assim o silêncio como linguagem e perde-se sua especificidade, enquanto matéria significante distinta da linguagem (ORLANDI, 2007, p.30).

Determinamos o segundo modo de existir dos sentidos e do silêncio, “o silêncio que existe entre as palavras”, para justificar e representar a união da história e da literatura em *Amar-te a i nem sei se com carícias*.

O silêncio de Licurgo é um enigma para Leocádio. Ele começa a observar Licurgo que, desde que voltou como herói da Guerra do Paraguai, não se preocupava com nada. O narrador faz uma observação quando, em seu discurso, entrelaça a história e a literatura, dando ao silêncio desse entrelaçamento o sentido de linguagem exteriorizada. Pelas imagens construídas, por intermédio do silêncio entre as palavras, percebe-se que Licurgo foi para a Guerra, para se promover; alistar-se na Guerra era uma forma de ascensão social no século XIX.

Do canapé consinto no silêncio do Licurgo. Pensaria em quê, ele que quase não pensava em nada? Desde que voltara da Guerra, levava a vida na flauta, com os direitos que eram dele, de herói, aceito, ainda que herói do pé quebrado, como os sonetos diletantes, mas ficar lá tocado aonde mandasse o vento, era grave, e um pouco danoso a sua juventude dele (BUENO, 2004, p.30-31).

Em virtude de acontecimentos passados na Guerra, que só se percebem nas entrelinhas da narrativa, Licurgo ganha os direitos de herói. Aproveitando-se desse título, Leocádio faz um comentário sobre a história oficial, lembrando que o povo é lançado como imagem. Ele se contrapõe à escrita da história oficial, quando diz “herói de pé quebrado”, usando a ambigüidade e fazendo também referência aos sonetos

parnasianos. Nesse sentido e por meio desse discurso, ele estabelece um laço com o silêncio, que nesse momento é fundamental para que se entenda o sentido irônico, que passa a ter valor no momento de silêncio que se instala entre as palavras.

Leocádio começa a se preocupar com as transformações ocorridas com Licurgo depois de ter participado da Guerra do Paraguai. Licurgo, ao retornar da Guerra do Paraguai, não encontra o clima de glórias e pompas que esperava.

Tanto a literatura quanto a história têm o poder, por meio da credibilidade da fala e da escrita, de contribuir com uma identidade dentro da nação tanto individual como socialmente e podem até provocar o surgimento de “modelos de comportamento” (LEENHARDT e PESAVENTO, 1998, p.14).

O narrador ficcionaliza o discurso histórico com o seu próprio jeito de traduzir o discurso silencioso do outro, à sua própria maneira de coexistir com os demais discursos. A Guerra do Paraguai é um fato histórico, construído e incorporado à trama da narrativa ficcional.

Tal como a literatura, a história, enquanto representação do real, constrói seu discurso pelos caminhos do imaginário. No caso da história, o passado é ‘inventado’, os fatos são selecionados, a memória é criada, a história é fabricada, mas se trata de uma produção ‘autorizada’ [...] Na narrativa literária, este componente de liberdade construtiva e de vôo”de imaginação é mais amplo, podendo esquecer um pouco as condicionantes da ‘testagem’ das fontes (LEENHARDT; PESAVENTO, 1981, p.12).

O narrador usa o seu discurso para lembrar que o povo é usado pelo Estado como um objeto do discurso do poder, como uma presença na história.

O Brasil aboliu a escravidão depois de todos os países do mundo e ainda sob pressão; não fez antes por interesses econômicos. Antes disso, trocou a alforria dos escravos pelos campos de batalha na Guerra do Paraguai. “Em face da resistência ao recrutamento militar durante a Guerra do Paraguai, o governo ofereceu liberdade aos escravos que se alistassem para combater” (LIBBY; PAIVA, 2000, p.65).

Passemos a dizer do terceiro momento dos sentidos e do silêncio que o tornam “fundante” (ORLANDI, 2007, p.14) e que nos servirá para demarcar em que dimensão a história assume a postura de fictício, quando “O sentido pode ser outro” (ORLANDI, 2007, p.14). Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, os discursos são carregados de poeticidade, onde a aparente poesia se torna presente em orações como: “um casal de tico-ticos bicando-se furiosamente amorosos, ali um farfalhar de vento e

samambaias brotadas dos muros úmidos ou [...] surgidos dentre uma floresta de costelas-de-adão” (BUENO,2004, p.31).

Por detrás das palavras proferidas, está a ironia sobre a imagem dos personagens Leocádio e Licurgo em seu cotidiano, quando não se sabe quem é caçado e quem é o caçador. Percebe-se o discurso sob a forma de paródia, concretizando o plano social e histórico em sua linguagem, unida a imagem dos personagens ao casal de tico-ticos.

Aqui retornamos ao entrecruzamento da história com a literatura. Nas palavras de Pesavento (1998, p.27), “A construção literária poderia atingir o universal pelo tratamento dos temas particulares [...]”.

A imagem do casal de tico-ticos acima transcrita, nesse contexto, também pode ser lida como o preconceito existente nos séculos passados, e ainda hoje, relativo à opção sexual entre pessoas do mesmo sexo, que na época era disfarçada com a homofobia.

O comportamento ambíguo entre Leocádio e Licurgo nessa troca de papéis (caçado e caçador) é percebido nos diálogos travados entre eles, nos quais o sentido pode ser outro na construção das respostas de Leocádio, pois a maioria das palavras descritas vem da imaginação de Leocádio, que parece estar expressando o seu lado homossexual, insinuando que existe um envolvimento com Licurgo. Este, por sua vez, abusa da situação e tira vantagens dela.

O narrador, quando enfatiza o casal de tico-ticos, usa o mesmo método que Machado de Assis usou no conto *A Sereníssima República*, como lemos na análise de Alfredo Bosi:

O recurso de Machado é Philosophique, à maneira dos fabulistas e satíricos da literatura clássica: falar de animais, ou de povos exóticos, emprestando ao foco narrativo um ponto de vista distanciado de puro observador. O texto poderá assim produzir um efeito de estranheza ao expor situações correntes no contexto a que pertencem, não os animais, mas o escritor e o leitor [...] quando o leitor percebe o jogo, a estranheza cede lugar ao riso do desmascaramento [...]. A ciência positiva do século não se basta com o conhecimento; quer disciplinar de fora a vida dos seres observados [...] (2007, p. 94-95).

Essa indeterminação inclui o sujeito enunciador no enunciado, dando a impressão de que eles são parceiros e assim travam uma imagem de confiança com o enunciatário, com a determinação de veracidade discursiva.

O quarto modo de existir dos sentidos e do silêncio que nos ajuda a explicar o entrelaçamento da história com a literatura é “aquilo que é mais importante nunca se diz” (ORLANDI, 2007, p.14).

Nas frases: “Se quiseres posso te preparar os sais... – achei contra Licurgo uma femilidade que não tinha / Como queiras, Leocádio... Mas só quero os sais de vosso exclusivo uso... / Não Licurgo não sou homem que me perfume ou enfeite [...]”. (BUENO, 2004, p.32-33), é delimitado um grupo de etnias às quais se dirige, forçando o interlocutor (a pessoa com que dialoga) a se identificar com o apelo emocional. O mais importante é que essa passagem representa a história nacional quando se trata deste assunto (as identidades pessoais): “[...] a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade” (HALL, 2004, p.11).

O comportamento descrito atenta para os escritos extraficcionalis, entre o tempo do relógio e o tempo da mente. Sendo a narrativa de Bueno contemporânea, o narrador descreve os valores que formam a cultura pelo viés de um olhar contemporâneo. Os fatos contados sobre o banho de Licurgo remetem a uma noção de critérios e de moralismos clássicos, por meio do cinismo e da hipocrisia burguesa, quando faz e fala uma coisa, querendo dizer ou fazer outra.

Toda essa reflexão em relação à atitude dos dois personagens leva-nos a olhar a história pelos movimentos sociais que estão ganhando espaço em relação ao período em que se insere a narrativa. Se está buscando uma política de identidades para aquelas que antes eram marginalizadas e disciplinadas pelas classes dominantes.

Sob o olhar do narrador, por meio do discurso literário e do discurso histórico, onde se realiza o imaginário e preocupa-se com a verossimilhança, aqueles grupos são rememorados, para chamar a atenção e verbalizar como foram e ainda são calados, pela elite do país, sendo, conseqüentemente, discriminados e perseguidos. “[...] A ficção não seria, pois, o avesso do real, mas uma outra forma de captá-lo, em que os limites de criação e fantasia são mais amplos que aqueles permitidos pelo historiador.[...]” (PESAVENTO, 1998, p.21).

O ofício do historiador pode ser demarcado como:

[...] ele constrói uma temporalidade, recorta e seleciona os dados do real, reinventa o passado. Em outras palavras, estes pensadores do social reconfiguram a identidade da nação segundo os interesses e aspirações da sua época, articulando uma nova representação [...] (VEYNE *apud* PESAVENTO, 1998, p. 32).

Em *Amar-te A ti nem sei se com carícias* abandonaram-se as regras oitocentistas para falar da história como objeto de conhecimento. Questiona-se a política escravocrata e do Império que se instalou em terras brasileiras, determinando o que é certo e errado. É relevante que o narrador vê acontecimentos universais de maneira alegórica, como a Guerra do Ópio entre a Grã-Bretanha e a China:

E dali que nos aconteceu o ópio [...]
 O corredor dos fundos dava num terraço, espécie de jardim suspenso da Babilônia [...]
 Vai lá, pássaro do Tempo, dizer [...] (BUENO, 2004, p.151-152)

São vários os momentos nos quais Leocádio vê a história na pessoa de Licurgo com os olhos da repressão, em que os sentidos das coisas podem ser diferentes para cada sujeito. O discurso de cada um tem realidade significativa, dizendo sem dizer, ou quando uma palavra pode significar ou mesmo apagar outras. Quando o narrador diz, “Ao tempo de expressar ironia, expressou confissão” (BUENO, 2004, p.33), isto significa dizer que, no contexto oitocentista, não era permitido expressar sentimentos; se dizia uma coisa para não dizer outra, não só naquele tempo, mas também em toda a narrativa de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

As palavras são cheias de sentidos, que entremeados aos pensamentos estão cheios de silêncio que significam. Podem significar que o homossexualismo não é permitido nesse contexto, que o negro é visto como animal irracional, que é marcado a ferro como o gado, e que existe um dono a quem ele pertence.

A narrativa em estudo permite que o leitor pense a realidade; na sociedade de hoje, o sujeito se vê integrado em uma coletividade e percebe-se a si mesmo: por esse motivo, ele é capaz de recuperar a época no seu imaginário e perceber que Licurgo é o indivíduo que se aproveita da sua situação e poder, aspectos que nos lembram traços estereotipados do brasileiro.

Para Weinhardt (2002),

[...] a tematização do tempo é também o traço essencial da narrativa histórica [...] qualquer procedimento que fracture o discurso político-ideológico dominante, um viés que não endosse a visão institucionalizada, é instrumento de transformação. [...] Só pelo refinamento de estratégia discursiva chega-se a arranjos perturbadores, com poder de sedução capaz de criar um sentido (WEINHARDT, 2002, p. 115 e 119).

No romance de Bueno o silêncio não é vazio, mas também não podemos observá-lo, porém é perceptível em gestos, em movimentos, em olhares, em apenas uma palavra. Ele deve ser olhado com os olhos da memória. Sendo olhado dessa maneira, podemos senti-lo nas palavras de Licurgo, em seu sorriso, nas pausas entre uma conversa e outra, e mesmo nas frases não terminadas intencionalmente.

O silêncio passa a ser visível por meio dos discursos literários ou históricos, ou até nos traços culturais que se apresentam em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

[...] o discurso ficcional é “quase história”, na medida em que os acontecimentos relatados são fatos passados para a voz narrativa, como se tivessem realmente ocorrido. Sem dúvida a narrativa literária não precisa “comprovar” nada ou se submeter à testagem, mas guarda preocupações com uma certa refiguração temporal, partilhada com a história. Dando voz ao passado, história e literatura proporcionam a erupção do ontem no hoje. Esta reapresentação daquilo que “já foi” é que permite a leitura do passado pelo presente como um “ter sido”, ao mesmo tempo figurando como o passado e sendo dele distinto (RICOEUR *apud* PESAVENTO, 1998, p.21-22).

2.1 Um olhar oblíquo sobre *Amar-te a ti nem sei se com carícias*.

No capítulo A Política do livro *Machado de Assis: impostura e realismo* (2005), John Gledson enfatiza que há relatos históricos e passagens políticas em *Dom Casmurro*:

Pode parecer despropósito dedicar um capítulo inteiro à discussão política de *Dom Casmurro*. Trata-se de uma tragédia doméstica; embora seja bem evidente que possui implicações mais amplas, tais implicações não parecem, a primeira vista, ser diretamente políticas. Onde os acontecimentos da vida pública são mencionados – a Guerra da Criméia, [...]. Onde os acontecimentos são brasileiros, como no caso da formação do ministério Rio Branco [...] a menção é tão casual que nem parece valer a pena comentá-la. [...]. Acontecimentos e questões políticas são ignorados, mas não estão ausentes (GLEDSON, 2005, p.85-86).

Pode-se dizer que o mesmo acontece em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Nele também temos uma tragédia doméstica e do mesmo modo que em *Dom Casmurro*, com grandes implicações. Num primeiro olhar, parece não valer a pena se deter nelas. Mas se for olhado atentamente, com os olhos na “tensão entre a verdade e a dúvida” (SANTOS, 2008, p.3), veremos que existem muitas portas a serem abertas.

Bueno preocupa-se com a política da margem e conta os fatos históricos a partir da margem. Não estamos nos referindo à política partidária, mas aos fatos políticos, dentro da história, ocorridos em um determinado período da história do Brasil. Fatos que mudaram a vida da população e que se integraram à história do País; acontecimentos políticos, que se tornaram históricos. Entendemos que a história factual sempre vem vinculada a situações políticas.

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* pode-se encontrar a construção e os efeitos de sentidos de momentos políticos da história. Quando ao longo da narração o narrador joga palavras como: ópio (p.151), Criméia (p.50), estaria ele se referindo às guerras? E elas não são políticas?

Além disso, as datas mencionadas por todo o texto, que coincidem com fatos históricos e também políticos do Brasil, nos levam a crer que existem pontos políticos aí colocados e silenciados, como alerta, sobre os marginalizados. É o silêncio que constrói a significação do texto por meio de pistas e de traços discursivos.

Um rastro está na rispidez escravocrata de Leocádio, quando se nota a ruptura dos escravos com seus senhores. Outro, nas entrelinhas das palavras quase ditas a Licurgo quando da sua amizade ou da desconfiança sobre a morte de Lavínia. O silêncio está sempre lá, dizendo o que deve ser silenciado, por diversos motivos, especialmente pelo sistema político que dispersa os sentidos em muitas direções.

O silêncio significa continuamente. Por isso ele é diferente da linguagem verbalizada, que significa por etapas, de acordo com o que se fala ou escreve. O silêncio que está nas entrelinhas faz com que o leitor se reconheça e se imagine no mundo do romance. Segundo Leenhardt,

[...] a literatura [...] é um dos principais meios que dispõe o indivíduo, numa sociedade democrática individualista, para estabelecer laços imaginários com seus semelhantes e dissimular a carência de laços simbólicos programados através do apagamento dos ideais transcendentais que ligam as pessoas (1998, p.49).

A presença do silêncio entre as falas faz com que os interlocutores sejam desestabilizados. A participação dos envolvidos no diálogo é comprometida pela desestabilização deixada pelo momento: “A pele de menino, os modos de menino, ainda que sofridamente maduros, sob as turvas sobranceiras, lhe cintilassem dous olhos marinhos” (BUENO, 2004, p.31).

Pensemos o discurso em sua causa maior, ou como a história vem sendo escrita, já que o Licurgo jovem pode ser a representação do império, com a pessoa do imperador pelas descrições físicas, e o amadurecimento precoce em decorrência das batalhas da Guerra do Paraguai. Recorremos a Gledson (2005, p. 105) para justificar esse pensamento: “[...] sugerido um paralelo direto entre Bento e o regime e a pessoa de Pedro II ao se mencionar a Maioridade e as idades de Bentinho e d. Pedro, quando são forçados a assumir uma responsabilidade para a qual não estavam preparados”.

Isso quer dizer que o discurso proferido pelos personagens na narrativa adquire pormenores que são entendidos por meio do silenciamento. Os personagens produzem entendimento dos fatos históricos quando dizem e quando não dizem.

Como nas alusões a outros poetas e a outros escritores e, sobretudo, a Machado de Assis, é a história que volta à memória. Quando o narrador descreve Licurgo e o texto nos remete a Capitu, esse espaço em branco entre o falar e o pensamento do leitor faz com que este veja Capitu em Licurgo. Isso o remete ao passado, ao *Dom Casmurro*. Assim, remete-o à história contada por outro autor, aos acontecimentos verídicos e aos ficcionais do contexto passado e aos clássicos. Significa que a história está sendo re-lembrada e atualizada, pois quem está lendo *Amar-te a ti não sei se com carícias* está lendo no contexto do século XXI. Esse leitor emite todos os sinais de uma fala silenciada, trazendo para hoje conceitos de outras épocas.

Ainda que se tenha a possibilidade de recorrer a farta documentação, cabe a imaginação estabelecer elos e nexos entre os dados pré-existentes, de modo a criar a realidade, ou antes uma realidade, na infinitude das possíveis. Os diversos discursos apresentam prováveis facetas de verdade, diversas entre si, mas equivalentes enquanto valor, [...] (WEINHARDT, 2002, p.11-12).

Um recorte produtivo em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* quando se pensa em reconstruir o passado histórico do País é o valor que está no silenciamento de Licurgo, que podemos observar na visita que Leocádio faz a ele. É quase uma provocação. O desafeto não olha para trás quando o narrador chega. Licurgo estava de costas e assim ele continua: “[...] Imóvel e preso à arrogância feroz de sua incurável adolescência dele, sabia, no fundo que me humilhava [...]” (BUENO, 2004, p.42).

O ser humano não suporta que o silêncio se estenda, pois ele sente esse silêncio como um vazio. A narrativa mostra que não é um vazio e apresenta o silêncio como imagem, por meio do desvão do momento em que o escravocrata chega até aquele em que o combatente da Guerra de Paraguai se vira para cumprimentá-lo e encará-lo.

Esse instante de silêncio faz com que o narrador se irrite e sinta-se humilhado; é nesse instante de irritabilidade, entre o não-dizer e o dito, que se observa a materialidade da história. É quando Licurgo despreza e nega sua amizade por Leocádio.

Se compararmos o silêncio que está na indiferença de Licurgo ao poder (Estado), nota-se que pelo mesmo sufocamento por que passou Leocádio, passa o povo brasileiro pois, “o poder além de silenciar, também se exerce acompanhado desse silêncio”(ORLANDI,1990, p.55). O Estado sufoca os desejos do sujeito, quando se distancia na sua indiferença, o mesmo fez Licurgo em relação à Leocádio. Por meio do silêncio impregnado na indiferença de Licurgo para com Leocádio percebe-se a violência do poder para com a sociedade, é o mesmo silêncio sufocando o desejo de expressão do sujeito, é uma violência silenciosa; refletida na negação do negro, do índio e do branco pobre na identidade cultural brasileira. Esses personagens são silenciados no Brasil e a narrativa faz essa referência também na voz irônica e sádica de Leocádio. “Eles falam do índio para que ele não signifique fora de certos sentidos necessário para a construção de uma identidade brasileira determinada em que o índio não conta” (ORLANDI, 2007, p.58).

Hoje seus representantes políticos são cientistas, missionários, ONG’s, e outras tantas organizações, que os representam como grupos que só significam entre eles, no espaço deles. Fora de seus espaços são meras imagens.

O silêncio construído por discursos de políticos, cientistas e pela sociedade está na narrativa de Bueno por intermédio dos escritos dos citados pintores, poetas e grandes autores, mesmo através das passagens da obra de Machado de Assis e também até “mefistofélico” (BUENO, 2004, p.122), que serve para representar a crueldade instalada naquele século.

Os marginalizados são colocados na posição de resistentes a um sistema que os quer integrados como o negro Eurípede, que é cabelereiro. Contudo, os bem sucedidos têm medo que lhes cortem o pescoço, aludindo ao medo que os senhores de escravos tinham dos negros depois da abolição. Leocádio faz críticas aos capoeiras (os negros) que invadem a cidade. Mesmo depois de forros, eles são vistos à margem da sociedade.

Na narrativa encontram-se marcas discursivas que fazem do índio um ser invisível. Ele é jogado nos desvios silenciados da escrita, onde se faz presente na história do País. Nos intervalos silenciados na narrativa *Amar-te nem sei se com carícias*, o discurso da minoria surge. Ele vem como acréscimo ao que foi dito e não

como a voz primeira. Mostra que os marginalizados tornam-se secundários, só mostram suas ideias, não somam.

Entre uma palavra e outra, lá está um significado articulado pelo silêncio. A narrativa proporciona entender esse intervalo que se produz entre as palavras proferidas e revela que a sociedade é vista pelo Estado como objeto.

O Brasil é contado mediante uma narrativa que desestabiliza a história oficial como imagem. Nesse entre-lugar é onde podemos ver o antigo e o novo. O tempo passado é usado para contar o presente e abrir os olhos para o futuro.

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* a hegemonia nacional é quebrada, contando o Brasil no tempo presente, interrompendo o tempo do Estado e lançando a sociedade em suas diferenças étnicas e sociais. O discurso do romance revê o conceito de culturas homogêneas e declara que a cultura é produzida também pela minoria desacreditada.

A pedra angular da teoria da história narrativa é a busca de procedimentos metodológicos no trabalho do teórico e do crítico da literatura, não quando estes estabelecem relações com outras artes e outros campos do saber, mas quando desmontam seu objeto, isto é, o discurso verbal (WEINHARDT, 2002, p. 113-114)

O romance desenvolve-se com o deslocamento do tempo na história. Ambas, ficção e história, mostram-se por meio da narrativa. A dificuldade maior é perceber os discursos em campos diversos, por nutrir-se de materiais distintos. Deste ponto de vista, fica mais difícil perceber uma na outra. A narrativa deve ser lida com o olhar nos dois campos de estudos, o da ficção e o da história.

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* a história é apresentada como por detrás de, não o que vem posteriormente, mas o que vem por detrás, sorrateiramente escondida, entrelaçando a noção da oficialidade à ironia. Não são mostrados somente os costumes da corte. Na postura dos personagens, percebem-se a ambição humana e o percurso que eles fazem para conquistar o que pretendem.

Subtraída do poder por meio dos monarquistas ou dos republicanos, está uma luta muito maior pela liberdade de seres humanos, como a atitude de Licurgo logo após voltar da Guerra do Paraguai: ele abandona o Exército e dedica-se às crônicas e à fotografia, instrumentos que podem ser utilizados para denunciar os desmandos.

O personagem troca de função na passagem de um regime a outro: “Licurgo pouco depois da guerra, abandona o Exército e passa a se dedicar [...] à chronica militar

antiga, [...] abominando a guerra chegou a escrever um panfleto que acabou publicando” (BUENO, 2004, p.55).

Segundo Silva e Bastos (1985), durante a Guerra do Paraguai os militares brasileiros entenderam e sentiram que eles ganhariam mais força e poder se ficassem unidos. Deveriam trabalhar em grupos organizados e lutar por um só objetivo, vencendo unidos. Uniram-se, fortaleceram-se e ganharam confiança a ponto de acharem que poderiam salvar o Brasil da penúria do Império. Organizados e com esse pensamento, começaram a se posicionar em relação ao abolicionismo e à república.

Contudo, terminada a guerra, os militares mais uma vez foram relegados a segundo plano na vida política nacional. [...] à punição do tenente-coronel Sena Madureira, por ter feito um pronunciamento através da imprensa [...] os militares foram proibidos de se manifestarem através da imprensa sem o prévio consentimento do ministro da Guerra.[...]. Da união desses militares com a aristocracia cafeeira nasceria a República brasileira (SILVA ; BASTOS, 1985, p.187-189).

O movimento abolicionista brasileiro no final do século XIX foi liderado por homens livres, não importando a cor. Porém, os brancos não estavam preocupados com o bem-estar dos negros; eles estavam preocupados com os seus próprios interesses. Não importava se o escravo iria ser transformado em cidadão livre e não haveria lugar para ele nessa nova condição. O que importava era que eles passariam de trabalhadores-escravos a trabalhadores livres e continuariam sob o domínio dos brancos. A narrativa de Bueno não deixou escapar essa lembrança da história brasileira e sob o olhar atento do narrador nos informa que:

Ainda que não tenham alma, os negros, se tirados à condição de escravos, o que é uma estupidez, no que trabalharão, do que viverão? [...] ainda que em Licurgo o ideal republicano fosse, de novo, só um artefato teórico, pois como podia defender a República e junto manter o estatuto escravagista? Um e outro se tombavam... Para Licurgo, entanto, havia modos de conciliar a realidade escravocrata com os ideais republicanos. Vá lá entender a cabeça de um jovem que, cansado de genocídios [...] ainda assim insiste em que, sem a escravatura, afunda o país e tudo o que nele há – inclusive o ideal republicano... *Contradictu contradictione* (BUENO, 2004, p. 52 e 56).

Nessa passagem, além dos acontecimentos citados sobre a história do Brasil, observa-se como o discurso mostra o brasileiro, sua significação na sociedade. A discursividade histórica presente nas palavras apresenta um personagem contraditório em relação aos habitantes e ao regime político. As palavras também mostram o discurso

de Leocádio perpassado pelo discurso de Licurgo. O primeiro mostra-se como aquele que tem o domínio do seu discurso e também do discurso de seu agora desafeto.

Fica claro que Licurgo fazia parte dos militares engajados com a aristocracia cafeeira em defesa da república e como Leocádio entende a participação de Licurgo nessa ação, ou como ele quis entender.

Parece que Leocádio, como os brasileiros, não percebeu que um novo regime já se instalara em terras brasileiras. Ele não entende, como os brasileiros também não entenderam, que Licurgo participava de um movimento que levaria a um novo regime político por interesse próprio e não em defesa do povo.

A célebre carta de Aristides Lobo sobre o 15 de Novembro é documento flagrante do que representou para nós, a despeito de toda a propaganda, de toda a popularidade entre os moços das academias, a realização da idéia republicana. [...], por ora a cor do governo é puramente militar e deverá ser assim. O fato foi deles, deles só, porque a colaboração de elemento civil foi quase nula. O povo assistiu àquilo bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava (HOLANDA, 2007, p. 161).

A derrubada do Império foi mais uma manobra política e o povo mais uma vez não tinha representante.

A proclamação da República foi uma surpresa geral em todo o país. Muitos cidadãos só souberam da instalação do novo regime através de jornais e outros somente muito tempo depois, pois o golpe [...] ocorreu na madrugada e o povo dormia.
Era mais um fato importante no processo histórico brasileiro que não contava com a participação da massa (SILVA; BASTOS, 1985, p.199).

Leocádio informa que a república foi proclamada ao narrar o comportamento de Licurgo: “[...] clama pela paz entre os homens, adere à photographia, ao voto e aos presidentes” [...] (BUENO, 20024, p.56).

Não vemos de outra maneira a história entrelaçada com a literatura se não através do olhar de Leocádio e dos entremeados silêncios ressignificantes de Licurgo.

Existe um jogo dialético entre os dois, dando aos leitores uma visão geral de aspectos da realidade histórica; ambos se complementam e disso resulta o esclarecimento de que no silêncio existem significados que cobrem as lacunas do discurso histórico.

2.2-A ficção (re)lê a história sob o olhar do narrador.

Alfredo Bosi em *O Enigma do Olhar* descreve que “Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, de ponto de vista” (2007, p.10). A invisibilidade é possível na obra de ficção histórica contemporânea *Amar-te a ti nem sei se com carícia* quando o narrador olha a ficção com o olhar na história.

Esse processo ocorre valendo-se da memória discursiva e sob esse olhar adquire importância de real. Isso só é possível porque a memória histórica se converte em imagem quando incide sobre os fatos ficcionais, anda para trás, e vê os fatos históricos, por intermédio dos processos individualizados dos personagens que são identificados como reais no mundo histórico onde se situam.

Roger Chartier, tratando das aproximações e das divergências de funções entre história e memória, lembra que a primeira deve ser “entendida como um saber crítico e controlável”, enquanto a segunda mantém “com o passado uma relação afetiva e militante”. Sem esquecermos essa e outras ordens de diferenciações, consideramos que a via da ficção também é uma forma de freqüentação do passado, forma com suas características peculiares, como todas as demais. A particularidade desta é a maneira como se relaciona com o imaginário. A liberdade que tem nesse trato, circulando livremente entre história e memória, assumindo todas as interferências presentes nesta última, permite maiores especulações a respeito da dimensão humana (WEINHARDT, 2001, p.87).

À maneira como proposto por Weinhardt (2001), existe uma razão para olharmos a narrativa como histórica, por meio da humanidade por ela demonstrada, o que faz o passado aflorar e determinar “as ações humanas”, identificadas ainda hoje como reflexos da história passada.

A narrativa mostra, sob o olhar do narrador, o sistema paternalista que leva o Brasil a ficar em desnível intelectual e político em relação à Europa. As manobras de Leocádio conquistarão o espaço em um terreno familiar, com seu caráter vulgar e que se ampara na concepção da maioria da sociedade brasileira naquele século, e quiçá neste.

Licurgo vive entre homens e mulheres que querem sobressair socialmente e a qualquer preço. Pessoas que deixam vir à tona o seu lado instintivo, para não ficar na obscuridade. Já Leocádio vê Licurgo como um camaleão, que se transforma, mudando de cor e de pele sem ser alvo de qualquer acusação, pois o próprio sistema o protege.

O cinismo e a hipocrisia observados por Leocádio transformam-se em algo aceitável socialmente, pois fazem parte de toda uma estrutura político-social. Por isso, as pequenas maldades de Licurgo tornam-se leves aos olhos do narrador, que está sempre defendendo Licurgo de suas trapaças. Compensa-o, deixando transparecer que há sempre, nas palavras de Bosi, um “mal necessário” (2007, p.18.).

O julgamento de Leocádio sobre Licurgo é suavizado. Desculpa as transformações que estão acontecendo na vida do personagem, pois afirma que se trata de um ex-combatente de guerra e que age assim pelas circunstâncias encontradas depois que ele voltou como herói sobrevivente, o que justifica seu desejo de sobrevivência social.

_ E onde está que deixaste o “Excesso”? – Sabe que não lhe aprovo a compra do Daimler [...]

_ És duro de roer, Leocádio José. O Daimler não é nenhum excesso, meu caro. Sem ele só chegaria ao Flamengo, se chegasse, o mês que vem... Ademais, o que devo, sabes, nunca deixei de pagar... - Havia uma ponta de insolência no jeito como disse a última frase e reticenceou, meio cínico.

Nova manga sobre o telhado, [...]. Eram as mangas que desabavam podres sobre a casa, [...] arrancadas ao galho pela presa furiosa dos pequenos vampiros [...] Contavam-se nos dedos os que haviam aderido ao automóvel e Licurgo, [...] montou logo a um deles, a passear pela cidade as vaidades e o público amor às engenhocas que o século a cada semana nos despejava à porta (BUENO, 2004, p.164-165).

Saindo do *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, nos debruçamos na interpretação de Bosi (2007) com relação aos personagens de Machado de Assis, enxergando a relação entre Licurgo e as personagens femininas de Machado de Assis, como Sofia e Capitu:

Sofia e Capitu têm robustas inclinações dos sentimentos, exercem galhardamente os seus dotes, irritam-se e despícam-se muito naturalmente quando topam com óbices, e mantêm-se de todo coerentes, corpo e alma, com os seus respectivos projetos de vida. Ambas, cada uma a seu modo, almejam a plena inserção na sociedade conservadora onde vivem; sociedade em que o capital se vale comodamente do trabalho escravo, e que, pelo ângulo das relações de dependência, poderá qualificar-se de paternalista. Em ambas, a primeira natureza revela-se na força dos instintos e na pronta irascibilidade. A segunda natureza [...] as torna, nos momentos difíceis, reconcentradas, reflexivas, atiladas, capazes de disfarces rápidos, certeiras na invenção de expedientes (BOSI, 2007, p.22- 23).

Em *A Dama do Perfume*, um dos capítulos de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, percebe-se a universalização da obra. O próprio título do capítulo nos remete ao século XIX britânico no qual começou a industrialização dos perfumes. Outro fato

histórico que nos remete ao título do capítulo, refere-se ao trono britânico, que pertencia a uma dama, a rainha Vitória, esta reinou de 1837a 1901. NO século XIX já estava instalado o capitalismo, este, “deu origem a uma era de profundas contradições e injustiças, marcada pela brutal exploração dos operários e da mão-de-obra infantil, sem oferecer quaisquer direitos. (BRUM, 1999, p.31). O capitalismo se fortaleceu com a Revolução Industrial, e trouxe significativos avanços tecnológicos para todo o mundo. Com os avanços produzidos na área da química foi possível criar outros materiais, outras essências que levaram a composição dos perfumes.

Londres foi a primeira metrópole mundial, com seu Big Bem, símbolo de pontualidade, força e poder do Império Inglês. O relógio, além da pontualidade, simboliza o capitalismo, no qual tempo representa dinheiro. Em Londres há a tecnologia avançada, com a invenção do telégrafo e a construção da ponte elevadiça. Sem contar o sistema de esgoto, uma das maravilhas do século XIX e uma das saídas para se combater a epidemia de cólera que se abateu sobre as populações européias, espalhando-se por todo o mundo. Não podemos deixar de mencionar, também, a máquina a vapor, uma revolução nos transportes. Também está presente em toda essa ampliação de horizontes a exploração branca e de todas as raças, já que a elite precisava de mão-de-obra para tanta invenção; em nome do progresso sacrificavam-se os “menos aquinhoados pela sorte” (BUENO *apud* PEN, 2007, p.6).

O século XIX foi o século de grandes transformações no mundo ocidental. Foi também o século em que os perfumes começam a ser fabricados em escala industrial. No início do século XX, mais precisamente no ano de 1905, a indústria do perfume tem seu auge com o perfume *L'Origan*. Começam a surgir fragrâncias sintéticas, misturadas com as naturais, fazendo a química ser conhecida também como a arte do perfume em todo o mundo.

[...] fragrância de um autêntico, creiam, *L'Origan*. Que ainda agora enleva-me o olfato a bastante mistura de odor almíscar, o amadeirado delicadíssimo, (...)

Há a vida e as cousas da vida, um cheiro, um som, o *L'Origan* aéreo na noite feito o que na nuvem publica o telégrafo sem fio... (BUENO, 2004, p. 59).

O perfume tem seu modo de significar, tirando do marasmo a surdez que se instala e faz significar outros sentidos, desdobrando-os.

A passagem a seguir tem muito a nos mostrar em relação aos fatos históricos e também ao literário. Historiadores como Gilberto Freyre e o francês Alain Corbin descrevem o cheiro como demonstrado por Peter Burke:

Freyre, [...] descreveu o odor dos quartos de dormir no Brasil do século XIX, uma combinação de cheiros de pés, mofo, urina e sêmen. [...] Corbin liga o simbolismo dos cheiros e as práticas higiênicas [...] a um estreitamento da 'fronteira' de tolerância com relação aos maus cheiros no início do século XIX, época de repulsa burguesa pelo que era percebido como o fedor dos pobres' [...] 'cheiro é cultural', no sentido de que 'os odores estão investidos de valores culturais', da mesma forma como o cheiro é histórico, porque suas associações mudam com o tempo (2005, p.144- 145).

Voltando à referência ao perfume *L'Origan* por Leocádio, ele usou a “língua-de-espuma”, assim definida por Orlandi (2007): “Na língua-de-espuma os sentidos se calam. [...] Se, de um lado, não se comprometem com nenhuma ‘realidade’, de outro, impedem que vários sentidos se coloquem para essa mesma ‘realidade’ [...]”. (2007, p.99).

Não nos referimos à língua-de-espuma como nos discursos militares, mas nos referimos ao poder autoritário que ainda se instala em plena democracia, pois ela tem a característica de silenciar, não existe um diálogo, “mas um modo de significar que joga com o consenso social da significação para deslocar essa surdez, fazendo aí significarem, [...] produzir desdobramentos de sentidos” (ORLANDI, 2007, p.100). O que esta narrativa faz é ecoar o silêncio; denuncia o silenciamento imposto, por meio do comportamento de Licurgo. Na evocação de outra história, vai se desfazendo a máscara de um Brasil ideal na voz autoritária pelo poder utilizada, para que se esqueçam os cadáveres maus cheirosos dos negros, dos brancos pobres e dos índios mortos em combate nos campos de batalha da fronteira Centro-Oeste.

O sistema político é visto de forma irônica pelo narrador como um conjunto de interesses, como uma combinação de forças, entre a vaidade do ser humano, o interesse financeiro, social e, especialmente, o progresso material individual.

Leocádio deixa de lançar o seu olhar sobre a condição humana de Licurgo e começa a vê-lo como um símbolo da derrocada de uma elite escravagista, dominada pelo avanço do capitalismo industrial. Esse raciocínio não está distante dos acontecimentos ocorridos na região Platina, que era dominada pelo interesse comercial.

Elza Nadai e Elian Lucci (1987) asseguram que o Brasil atuava na região platina, sobretudo quando havia revoltas ou guerras, também como

representante dos interesses da Inglaterra. [...] Foram portanto razões comerciais que levaram os governos ingleses a apoiar os movimentos de independência na América Espanhola- inclusive no Paraguai- e no Brasil. O comércio brasileiro era quase todo feito com a Inglaterra: ela era o principal comprador do café e fornecia a maior parte dos produtos industrializados que se consumia no Brasil [...] os padrões ingleses acabaram por se impor como modelos para a sociedade brasileira (MILANESI, 2007, p.3).

O Paraguai representava grande perigo econômico para a Inglaterra, já que ele era auto-suficiente e começava a exportar para alguns países da América do Sul. A Inglaterra, por interesses comerciais, queria urgentemente acabar com a república guarani, que possuía todos os requisitos para o cultivo do algodão. A Inglaterra estimulou e financiou a Guerra do Paraguai.

Se o Brasil saiu vencedor da Guerra, por outro lado, herdou uma enorme dívida externa, complicando a sua economia financeira.

O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto dos acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, criadora de ficção. [...] a codificação dos eventos em função de tais estruturas de enredo é uma das maneiras de que a cultura dispõe para tornar inteligíveis tanto o passado pessoal quanto o passado público. (WHITE *apud* MOSCATELI, 2007, p.5).

O discurso histórico, uma das fontes de análise de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, faz reler o presente, revendo respingos produzidos em tempos passados e organizando os vestígios de sentidos que ainda não existem. Assim, podemos ver a narrativa em questão como um documento histórico-textual, observável por fatores históricos pouco visíveis aos olhos dos leitores, mas que se deixam perceber por vozes ou acontecimentos sociais que constituem a história.

Das mudanças sociais emergem os sentidos históricos. Além deles, podem ser vistas novas maneiras de comportamento dos homens e novos conteúdos históricos. No dia-a-dia o sujeito renova-se e relaciona-se com o discurso atravessado pela memória histórica, por meio das citações a monumentos, a personalidades históricas ou literárias:

Quase digo - irmãos nos falamos com os olhos mais do que com a boca - que também íamos ambos os dous ficando em desuso, velhos demais para este século e ainda aprendizes do outro, aquele de agora a pouco e que ainda não acabou de passar... [...] imagina a hora em que soubesse autor, dos mais audazes no país de Campos Salles, em si uma pantomima a dispensar

coadjuvantes. A crer nisso, como no folhetim de Machado, trancam se os bons ao asilo e dá-se fuga e guarida aos enfermos. [...] o repugnava apenas a objetividade. Esta mesma dos cartórios, das casas de contrato, dos juros de mora e das apólices resgatadas à Caixa Econômica. [...] E isso durou, acreditem quase dez anos! Dizem que hão de filmar *Eça* e até, um dia, Machado de Assis. Pode alguém fiar-se em tal disparate? (BUENO, 2004, 106-107).

O Brasil passou por um período caótico politicamente durante o governo de Campos Sales (1898-1902): “[...] a República conhecia sua primeira crise econômica, o Encilhamento. [...] gerada pela política emissionista e industrialista de Rui Barbosa, caracterizada principalmente pela especulação e inflação” (SILVA ; BASTOS, 1985, p. 201). Em apenas dez anos fundaram-se, no Brasil, as Caixas Econômicas, muitos bancos e muitas indústrias.

Ao leitor, por vezes parecem cansativas as repetições de Bueno em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* sobre a Guerra, sobre a história do Brasil no período em cena: “[...] o livro perde muito com as repetições - soa cansativa, entre outras, a insistência de Leocádio em dizer que vai queimar o manuscrito” (Carneiro, 2005, p.267). No entanto, pensamos que Bueno, ao repetir, está lembrando ao leitor que se o manuscrito fosse queimado, a história do País seria esquecida. A repetição ressalta que no manuscrito inscreve-se a história de um país. Seu discurso é integrado à sequência do enunciado e as palavras ditas são de outro espaço enunciativo, ou seja, discursos históricos revelados pelo silêncio, com aparato textual na ficção.

Bueno revela as circunstâncias sociais que está relatando, já que os personagens e o enredo estão sendo revelados entre outras coisas por fatores da vida social de uma época, cujas relações interdiscursivas, no entanto, não têm memória, já que esta fala vem de autores de outros tempos.

Só me lembra, não sei porque, o tempo todo, a palavra “mocó” [...]o negro, que me parece chamava-se Ambrósio, pedia e falava e pedia de novo e tornava a falar.[...] Vá lá pôr tino a tão bruto e insensível coração, que alma não têm, e nem espírito, esses pobres-diabos.[...]

Ao longe feito um tropel, percebo os meninos jornalheiros que, vindos em bandos, dos lados da Avenida Central, apregoam a estrondosa manchete do dia – o arquiduque Francisco Ferdinando, de Áustria, está morto, assassinado a tiros por um nacionalista sérvio, em plena Sarajevo. Tudo indica que há de começar, mais cedo do que temíamos, a guerra do mundo! (BUENO, 2004, p.189-191).

Percebemos momentos históricos e literários diferentes, (re)lembrando os negros que eram vistos pela burguesia como matutos (“mocó”); o negro Ambrósio

“falava e falava de novo”, rememorando a sua origem. Os “meninos jornalheiros” (re)lembram outro momento da sociedade brasileira. E, finalmente, o leitor percebe a não memória dos personagens. A guerra só acontece quando membros da elite são assassinados.

A intenção de queimar o manuscrito é ficcional, concordando com a visão de Burke: “Por ‘ficcional’ não quero dizer elementos fingidos, mas em vez disso [...] a tessitura de uma narrativa” (2005, p.117).

Na repetição de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, estão perceptíveis momentos da história real. A ficção e a história se cruzam mesmo nesta pequena frase: “queimar o manuscrito”: o fogo consome rapidamente anos de história, apagando a memória em que se perdem a(s) identidade(s) um país. “O que garante a interpretação é a memória [...] a memória constitutiva, ou seja, o dizível, o repetível, o saber discursivo” (ORLANDI, 1996, p.67-68).

O silêncio é imposto por meio do fogo, que faz alusão aos tempos em que os livros eram proibidos e queimados, acontecimentos que se deram durante a Inquisição européia. O fogo é simbólico, pois é o poder que quer apagar a vida do sujeito ou a história da humanidade. Por esse motivo o caderno de anotações deve ir ao fogo ou mesmo ser retalhado com uma tesoura. “O passado não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente” (ECO, 1984 p. 57).

É entre a memória institucional e os efeitos da memória que a interpretação se faz. Desse modo, se por um lado há o congelamento de sentidos na repetição, por outro há a possibilidade de o sentido vir a ser outro. (BATISTOTE; DURIGAN, 2006, p. 61)

Percebe-se, também, esses sentidos como sendo outros, no silêncio e nas falas de Leocádio:

[...] a vida doendo em novembro feito fosse a chibata descendo ao lombo de um negro fujão ou ao da alimária mais teimosa. Lavínia. Licurgo. [...] o cais, a barca, a queda, o grito profundo. Mistérios. Mistérios?...[...] Cousas mortas, geladamente mortas (BUENO, 2004, p.94).

Os sentidos são compreendidos em relação ao que já foi falado, pois eles já estão na memória, guardados por um esquecimento provisório, quando se lê algo que já se ouviu os sentidos se atualizam. Na citação, os sentidos repousam na memória. Por

isso é possível entender o que Leocádio relembra: ele traz à tona os acontecimentos de novembro de 1910, quando ocorreu no Brasil A Revolta da Chibata, uma revolta de marinheiros, sob a liderança do negro João Cândido.

Um dos motivos da Revolta da Chibata foram os maus-tratos dispensados aos marinheiros, entre eles, a má alimentação e as punições descabidas por qualquer pequena falha, considerada como ato de indisciplina. Os marinheiros eram punidos com chicotadas. “Esta rebelião, conhecida como Revolta da Chibata, foi motivada pelos maus-tratos a que os marinheiros estavam sujeitos [...]” (SILVA ; BASTOS, 1985, p.231).

Naquele momento da história do Brasil, maneiras variadas de comunicar formas de resistência pronunciavam-se. Foram momentos em que a tortura, o medo e a morte eram constantes. Naqueles idos já podiam se notar formas totalitárias se desenhando no País e os cidadãos se fechavam, procurando modo de responder ao estado das coisas pelo silenciamento.

No trecho “Cousas mortas, geladamente mortas”¹³, pode ser apresentado como metáfora da revolta dos Fuzileiros Navais, em que o governo Hermes da Fonseca reagiu com muita violência e com bombardeios na Ilha das Cobras, mesmo depois de os fuzileiros se renderem. A revolta finalizou-se com a prisão de muitos fuzileiros, em uma masmorra na Ilha das Cobras, onde muitos deles morreram sufocados, alguns dias depois.

[...] explodiu outra revolta na Marinha: a Revolta dos Fuzileiros Navais, na ilha das Cobras. Contra esta rebelião o governo reagiu com extremo rigor, bombardeando a ilha mesmo depois da rendição dos rebeldes. Dezenas de fuzileiros foram mortos e centenas presos. Ali 16 morreram sufocados poucos dias depois (SILVA ; BASTOS, 1985, p. 232).

Buscando respostas para a fusão entre história e literatura, encontramos uma alternativa na visão de Seymour Menton:

*Fernando Del Paso plantea su próprio dilema y discute su fusión de La historia y La literatura:
[...]- qué hacer- cuando no se quiere eludir La historia y sin embargo al mismo tiempo se desea alcanzar La poesía?
[...] tratar de conciliar todo lo verdadero que pueda tener la historia con lo exacto que pueda tener la invención. Em otras palabras, em vez de hacer a um lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoria, e incluso al lado, también, de la fantasía desbocada [...] Sin temor de que esa*

¹³ O trecho pode servir para outros episódios do enredo, sendo o leitmotiv de todo o romance.

*autenticidad histórica, o lo que a nuestro criterio sea tal autenticidad, no garantiza ninguna eficacia poética, como nos advierte Lucács: Al fin y Al cabo, Al otro lado marcharía, a la par con la historia, la recreación poética [...] (MENTON, 1993, p.144).*¹⁴

Nesse processo teórico de falar não falando e articulando o sujeito com o histórico e o ficcional, seja por meio do poder, do momento político ou social, constitui-se essa trama, onde o sujeito se utiliza da comunicação verbal e do silêncio para produzir os sentidos desejados, com a ficção denunciando a história e a história renovando a ficção.

Interessa-nos é que nesse modo de Bueno em transmitir a história dentro da ficção alguém está ouvindo, mesmo que para isso seja necessário inventar línguas, reescrever o já escrito, falar do seu jeito ou diferente - desde que seja permitido naquele momento histórico - foi necessário penetrar os espaços proibidos e ali inscrever seus sentidos. A narrativa se instalou nesses espaços, gritou todos os momentos pacíficos e o silêncio da violência do valor da vida humana.

Ergueu-se uma ponte entre o velho e o novo e a passagem dos oitocentos para o agora ficou livre. Foi possível fazer a travessia mediante a ficção.

¹⁴ “Fernando Del Paso coloca o seu próprio dilema, defendendo a fusão de história e literatura: [...] - o que fazer quando não se quer desvencilhar da história e ao mesmo tempo deseja-se alcançar a poesia? [...] tentar conciliar o verdadeiro que possa ter a história com o exato que possa ter a invenção. De outra forma: em lugar de deixar a história de lado, colocá-la do lado da invenção, da alegoria e inclusive ao lado também da fantasia disparada. Sem medo de que tal autenticidade histórica, ou o que no nosso conceito seja tal autenticidade, não garanta nenhuma eficácia poética, como avisa ‘Lucács’: No fim das contas, do outro lado caminhará junto com a história a recreação poética (tradução nossa).

CAPÍTULO 3

A METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.

‘Metaficção’[...] é ficção sobre ficção - isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística [...] (HUTCHEON *apud* REICHMANN, 2007, p. 2).

Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo* (1991), afirma que o pós-modernismo é “uma atividade cultural”, percebida nas artes e em várias correntes de pensamentos atuais. O pós-modernismo, por meio das artes, contesta o sistema capitalista, em busca de novas formas de conhecimento. “Ele não pretende operar fora desse sistema, pois sabe que não pode fazê-lo; [...] ele não é apolítico [...], ele questiona como e por quê, e o faz investigando, [...] a política da produção e da recepção da arte” (HUTCHEON, 1991, p.281). Além disso, apresenta o tempo histórico passado, com traços culturais atuais. As obras de artes, contemporâneas, misturam cenários passados às novidades de hoje. Um passado é apresentado nos dias de hoje em filmes, nas artes plásticas, na televisão, nas peças de teatro, sob novas leituras e perspectivas; é olhado por intermédio do contexto atual. Isso significa dizer que o pós-modernismo (contra)diz o que foi apresentado e (re)lê, por meio das narrativas ficcionais e também as não ficcionais, o passado histórico dentro de outros contextos ou outros momentos da história. As narrativas pós-modernas leem o passado criticamente, denunciam hoje o que antes não se podia dizer. São essas novas leituras do passado que Hutcheon chama de: “Metaficção Historiográfica”, como segue:

Com esse termo, [metaficção historiográfica], refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...] (HUTCHEON, 1991, p.21).

Para a autora, essa forma (a metaficção historiográfica) dentro do gênero romance é um outro modo de escrever o romance histórico. Por meio da metaficção historiográfica, o romance torna-se “auto-reflexivo” e pode conscientizar os leitores

acerca das “realidades políticas e históricas”. A metaficção historiográfica não aceita os romances sob as convenções impostas; ela os desafia e os (contra)diz. Esses desafios e essas contradições que percebemos nos romances metaficcionais, segundo Hutcheon, “definem o pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991, p. 22).

O pós-modernismo também é reconhecido por intermédio da arquitetura. Esta repensa a história em fachadas de construções, entrelaçando em espaços físicos o moderno e o antigo; o passado e o presente histórico, reavaliando criticamente o passado das artes e das sociedades.

Hutcheon (1991) ainda ressalta que é necessário fazer uma avaliação crítica dos fatos históricos passados, por meio dos métodos atuais de escrever narrativas; um desses métodos é a ironia. Nesse sentido, a autora esclarece que a narrativa histórica na ficção deve olhar, de um ângulo crítico, os problemas da sociedade e enxergar o que os escritos oficiais não mostraram ou não mostram. Além disso, ressalta que a ironia é uma das formas de se (re)elaborar o pensamento crítico no pós-modernismo, pois ele pode ser considerado o marco da luta a favor do surgimento de algo novo. Nos dias atuais, podemos visualizar filmes, narrativas inteiras ou partes de obras literárias (re)contadas de forma irônica. E podemos identificar *Amar-te a ti nem sei se com carícias* nesse contexto.

A narrativa de Wilson Bueno trata de fatos e de personagens pertencentes ao século XIX de maneira irônica, como nos afirma Aurora Bernardini na orelha do romance em estudos: “[...] muita atenção: nas alfinetadas à retórica bacharelesca e aos poetastros que o pó do tempo soterrou, nas ironias, auto-ironias e burlescas recriações de ambiências da época [...]”. Essa estratégia de (re)contar a narrativa de forma irônica é utilizada para (re)pensar momentos históricos e atingir os problemas visíveis e não-visíveis na história do País, em instantâneos relevantes que a sociedade não consegue perceber. São os momentos, acontecimentos históricos que os registros oficiais não permitem que sejam percebidos nos bancos escolares ou nos meios de comunicação.

É pela aprendizagem de alguns saberes contidos na inculcação maciça da ideologia da classe dominante que, em grande parte, são reproduzidas as relações de produção de uma formação social capitalista, ou seja, as relações entre exploradores e explorados, e entre explorados e exploradores. Os mecanismos que produzem esse resultado vital para o regime capitalista são naturalmente encobertos e dissimulados por uma ideologia da Escola Universalmente aceita, que é uma das formas essenciais de ideologia burguesa dominante: uma ideologia que representa a Escola como neutra desprovida de ideologia, [...]

[...], a Igreja foi substituída pela Escola em seu papel de Aparelho Ideológico de Estado dominante¹⁵. Ela forma com a família um par, assim como outrora a igreja o era (ALTHUSSER, 2007, p.80-81).

Como podemos perceber, são essas imposições ideológicas do Estado, (re)lidas na pós-modernidade, que chamamos de narrativas metaficcionais. Esse tipo de narrativa ou, como define Hutcheon, “Metaficção Historiográfica”, é uma narrativa que está no alvo do discurso da crítica, tanto na literatura quanto na história. Percebemos, então, que a metaficção historiográfica é uma das formas de narrar o fato histórico passado, não fixando o olhar em um único ponto, mas olhando os fatos de vários pontos. Essa nova forma de narrativa repensa e (re)elabora o passado e faz isso por meio das narrativas históricas e ficcionais, que se preocupam com o ser humano, buscando mostrar as diferenças entre eles.

A metaficção historiográfica incorpora [...] sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção, como criações humanas (metaficções historiográficas) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado (HUTCHEON, 1991, p.22).

Discutir uma obra do passado, (re) pensando-a para se questionar, faz que exista um envolvimento entre o leitor e o passado que está sendo (re)escrito. Assim, a arte pós-moderna pode provocar mudanças nos valores de uma sociedade.

Os limites entre os gêneros romanescos e históricos estreitam-se sem se fundirem; eles falam por trás da paródia. “[...] a paródia¹⁶ é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia” (HUTCHEON, 1991, p.28).

Para Hutcheon (1991), o pós-modernismo está organizando o conhecimento cultural e os procedimentos críticos, para que o estudo do discurso literário chegue ao

¹⁵ “Designamos pelo nome de aparelhos ideológicos do Estado um certo número de realidades que apresentam-se ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e idealizada [...] AIE religiosos; AIE escolar, AIE familiar, AIE jurídico [...] AIE de informação (a imprensa, o rádio, a televisão, etc...) [...] os aparelhos Ideológicos do Estado ‘funcionam principalmente através da ideologia e secundariamente através da repressão seja ela bastante atenuada, dissimulada, ou mesmo simbólica. (Não existe aparelho puramente ideológico). Desta forma, a Escola, as Igrejas ‘moldam’ por métodos próprios de sanções, exclusões, seleção etc... não apenas seus funcionários mas também suas ovelhas. E assim a Família... Assim o Aparelho IE cultural [...]” (ALTHUSSER, 1985, p. 68-70).

¹⁶ “Quando falo em ‘paródia’, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originaram das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. [...] A inclusão da ironia e do jogo jamais implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista” (HUTCHEON, 1991, p.47-48).

estudo da prática e das teorias culturais, pois pensar em pós-modernismo é ver nele a história (re)pensada como uma criação humana. Para o pós-modernismo o passado existiu e podemos retornar a ele por meio dos textos.

O movimento negro, o feminismo e a arquitetura tiveram especial importância para a história cultural. Seja pelas lutas desses grupos, seja por meio dos diálogos, ou por intermédio da arte, o presente está se transformando. “As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do excêntrico como uma saída com relação à problemática do poder e dos centros e às oposições entre masculino e feminino” (HUTCHEON, 1991, p. 35)

O pós-modernismo sabe que o passado existiu. O pós-modernismo desconfia das verdades das escritas e tem dúvidas sobre se os textos falam o que realmente aconteceu: “[...]as mentiras e a falsidade passam a ser uma preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s), verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura” (HUTCHEON, 1991, p.145). Por isso se questiona os fatos apresentados por intermédio das grandes narrativas.

Uma das suas propostas pós-moderna é a (re)visão do passado, para que os conhecimentos adquiridos transformem e valorizem os processos sociais e culturais no presente. Assim, ele constituiu sua própria identidade paradoxal, explicadas por meio das narrativas, muitas delas denunciadoras e questionadoras da leitura oficial. Do mesmo modo é a metaficção historiográfica que se debruça sobre as narrativas do passado, tanto as ficcionais como as históricas, com a finalidade de estudar e aí inserir as “ideologias das diferenças” (sexo, preferência sexual, etnias) “como desigualdade social” (HUTCHEON, 1991, p.248). Trata-se de uma teia institucional e discursiva de culturas em que o pós-modernismo atua, apresentando ao leitor uma nova versão das narrativas tradicionais, que o faça se reconhecer como sujeito e (re)pensar seus valores.

A ‘constituição’ do sujeito não é, entretanto, um processo histórico ou um processo datado na vida de um indivíduo, somos sempre já sujeitos, isto é, a categoria de sujeito preexiste a cada indivíduo concreto e é uma condição de sua existência social. A consciência de ser sujeito é o reconhecimento da posição do indivíduo – como sujeito – nas relações sociais, com todos os desconhecimentos que esse relacionamento implica (ALTHUSSER, 2007, p.43).

Conforme constata Hutcheon (1991, p.141), no século XIX, antes das revoluções tecnológicas, a literatura e a história pertenciam ao mesmo ramo de conhecimento, ambas procurando respostas para orientar e elevar o homem. Mas com o

passar do tempo tornaram-se distintas. Ainda assim o romance histórico e a historiografia têm as mesmas convicções quando escrevem sobre a realidade dos fatos históricos. Como a metaficção, a história e a literatura apóiam-se na mesma força construtiva, a verossimilhança. Também se identificam pela mesma construção linguística, ou seja, são convincentes quanto à forma de narrar e não são transparentes, falando nas entrelinhas. Reescrevem os textos do passado dando novos questionamentos a eles.

A metaficção historiográfica sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir a ficção, [...]. Romances pós-modernos [...] afirmam abertamente que só existem verdades no plural, e jamais uma só verdade; [...] A ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas [...]. A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente a rejeição das pretensões de representação 'autêntica' e 'cópia inautêntica', e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica.

A ficção pós - moderna sugere que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é - em ambos os casos - revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico [...] (HUTCHEON, 1991, p.146-147).

A metaficção historiográfica diz respeito a romances que usam tanto para a história quanto para a ficção materiais históricos, portanto têm sua variação com o passar do tempo. Isso significa que, por intermédio da metaficção contemporânea, o leitor pode sentir o prazer de ler a ficção com gosto de factual. As narrativas contemporâneas trazem a base do real em seu enredo ficcional.

É que D. Eglatina Moreira da Cruz, ponha-se lá neste caderno tantos anos depois, era, como posso dizer?... , manca. Um defeito no pé esquerdo, de nascença. Ninguém capaz de desviar os olhos para este seu pé defeituoso, nunca ninguém jamais malandrim o bastante para gozar-lhe a fealdade ou suficientemente ousado para pôr, no todo da viúva Moreira da Cruz, reparo. **Morrera-lhe o poderoso marido, mas não lhe morrera o prestígio nem a influência que gozava dizem que até junto à Côorte, [...]** Assim, **unha e carne com a princesa Isabel**, alardeavam. E quem dispunha a desmentir ou investigar, em profundidade, se verdadeiro o prestígio ou se falsa a intimidade com a princesa? Talvez não fosse de todo com ela, senão com os **Orléans e Bragança um tanto mais periféricos, [...]**. Ah, tinha o nariz aquilino, a viúva, [...] a velha impunha ares de fidalguia até mesmo à creadagem (BUENO, 2004, p.62-64. Grifos nossos).

Ainda hoje, num mundo globalizado e com tantos meios de informação à disposição de todos, existem ficcionistas que podem ser comparados aos historiadores de outros tempos. Esses historiadores não mostraram em seus enredos acontecimentos históricos que existiram e a respeito dos quais não relataram nem nas entrelinhas; pois

suas fontes não permitiram. É dessa maneira que os fatos históricos perdem seu curso verdadeiro e correm o risco de tomar outro rumo. As narrativas metaficcionalizadas desdobram o sentido do discurso, deixando-o falar. Em razão disso, Hutcheon afirma que “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (1991, p.145). Porém, vale lembrar que “[...] não é intenção do texto literário provar que os fatos narrados tenham acontecido concretamente, mas a narrativa comporta em si uma explicação do real e traduz uma sensibilidade diante do mundo, recuperada pelo autor” (PESAVENTO, 1998, p. 22).

3.1. A Metaficção Historiográfica em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*

Destacaremos em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* os pontos que revelam a narrativa como um novo romance histórico de características metaficcionalizadas, investigamos como o narrador procede à ficcionalização da ficção, isto é, à metaficção, tomando como romance-modelo para esse processo o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Na esteira das proposições de Marilene Weinhardt (1994), constatamos que *Amar-te a ti nem sei se com carícias* se enquadra no âmbito da metaficção historiográfica, pois esse romance “[...] não só identifica no passado causas para o que veio depois, mas também investigam o processo pelo qual, lentamente, essas causas começam a produzir seus efeitos [...]” (1994, p. 58).

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* isso se dá por meio do silêncio: “Busca-se o que foi silenciado, ou rasurado, reapresentando com o olhar crítico as rupturas, deslocamentos e resistências”.¹⁷

A metaficção historiográfica será destacada no decorrer deste tópico apenas em alguns textos que compõem o romance, pois são muitos os textos que podem ser “reconhecidos na diferença” (WEINHARDT, 1994, p. 58) e que (re)visitam a história de maneira crítica, fazendo uma “(re)leitura da história através das lacunas deixadas

¹⁷ Palavras proferidas pela Profa. Dra. Vânia Guerra durante o Exame de Qualificação desta dissertação., ocorrido em 15 de abril de 2009.

pelos discursos oficiais” (MARTINS, 2008, p.130). Tomamos como exemplo a reflexão sobre a Guerra do Paraguai e a escravidão no Brasil. Wilson Bueno reescreve a história e registra tanto as verdades ditas pela história oficial quanto as não verdades inseridas aí.

A Guerra do Paraguai é um fato histórico ocorrido no Brasil. Portanto, ao tratar desse assunto, mesmo que nas entrelinhas, o romance ficcionaliza um fato da história brasileira. Por meio dele, mostra que os problemas do passado não foram totalmente resolvidos e que ainda existem dúvidas sobre os acontecimentos da Guerra do Paraguai até hoje. E a sua reelaboração contribui para que leiamos o *Amar-te a ti nem sei se com carícias* como narrativa ficcional contemporânea.

Leocádio, o narrador, (re)pensa o passado do século XIX por intermédio do presente do autor, isto é, o autor nosso contemporâneo faz com que nos identifiquemos com os fatos e pensemos sobre eles. Essa reflexão sobre os fatos que a narrativa mostra, segundo a versão de Leocádio, é uma das características da metaficção historiográfica. Leocádio, com 74 anos, ao refletir sobre sua própria vida, entrelaça os acontecimentos dela, desde jovem até a sua velhice, à história do Brasil. O narrador circula pela história, questionando e discutindo, entre outros assuntos, o papel do negro na sociedade brasileira. Ele afirma uma mudança na perspectiva cultural e na prática de identidade do Brasil do século XIX. A “auto-reflexividade”, no que se refere a esta questão, está na citação:

Na Gamboa, o mulato sentado estava ao fundo da birosca, sentado ao fundo da birosca continuou, a olhar-me fixo com dous olhos de acesa brasa. [...] Já no fétido mictório dos fundos, o que vi foi a sua grande mão agarrando-me por trás, tenazes de um gigante. Tudo muito rápido e feito de um jeito a não levantar suspeitas - cochichou – me ao ouvido, o acento angola, que me queria as patacas. Não me fiz de rogado – enfiei a mão ao fundo do bolso e de lá extraí, mentindo, o que tinha. Trêmulo, os olhos ainda mais vermelhos e fuzilantes, o negro, bem, o negro quis mais...
 Instei-o a que bebesse comigo e não conto tudo o que foi a tarde derruída, escusos de Saúde e Lapa, nova noite de álcool a emendar e ainda outra manhã, [...] até que, exausto de mim e das horas trôpegas, caímos, um sobre o outro, na cama imunda de uma hospedaria do centro da cidade (BUENO, 2004, p.188-189).

O leitor de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* pode perceber que a proposta de Bueno é a da reflexão sobre as mudanças ocorridas na sociedade. Cada grupo, seja étnico, sexual, ou de gênero observará o ocorrido do seu ponto de vista,

dependendo de sua origem cultural. Os negros formarão sua opinião tendo como base a raça; outros observarão e formarão suas opiniões baseados na opção sexual.

Percebemos em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* a insinuação de ter acontecido um envolvimento íntimo entre um homem branco e um homem negro. No entanto, o que queremos destacar não é a cor da pele; o destaque não pode residir tão somente na raça, mas no fato do envolvimento entre pessoas do mesmo sexo e de etnias diferentes. No tempo histórico da narrativa não se podia sequer narrar o fato descrito pelo narrador. Percebe-se, ainda, com a ajuda de Hall (2004), que as identidades “coerentes” no século XIX tornam-se “deslocadas”, surgindo uma nova maneira de enxergar o sujeito como indivíduo com sua própria identidade.

A narrativa em estudo mostra que ocorreu uma transformação quanto à liberdade do sujeito, que se apoiava nas tradições dos séculos antecedentes. Ocorreu um processo de transformação no homem do século XXI em relação ao homem do século XIX, e essa mudança pode ser percebida através desse tempo histórico deslocado na própria narrativa, que convida o leitor a refletir sobre a história. O tempo passou e trouxe novas possibilidades interpretativas dos significados e das palavras. Percebe-se a crítica ao século XIX, ao racismo e a outras formas de repressão, que agora desabrocham por meio da paródia. O mundo visualizado pela narrativa em questão, em que os personagens em relação vivem momentos felizes, é um mundo “feminino e negro” (HUTCHEON, 1991, p.175). Um mundo que sofreu grandes mudanças, onde as mulheres, os homossexuais e os negros conquistaram seu espaço e voz própria.

Talvez desses incidentes noturnos nasça o racismo de Leocádio como autodefesa de desejo inconfesso. O importante é que após esse relato em que o negro comparece como acompanhante, na velha desculpa do estávamos bêbados, Leocádio resolve pôr fim às memórias, crente que as queimarão (VENTURELLI, 2008, p.21).

A metaficção historiográfica está presente nos discursos ideológicos (o racismo), com aspectos populares (“estávamos bêbados”), o que aguça o interesse do leitor. Assim, a metaficção historiográfica apresenta as várias possibilidades de que o escritor dispõe para demonstrar conscientemente o seu papel na sociedade, um escritor autoconsciente, e que ainda abre o texto à participação do leitor. O leitor (re)visita o passado por meio da linguagem, infiltrando-se nos espaços ficcionais e percebendo aí inseridas as diferenças culturais locais, diferenças que estruturam o pensamento contemporâneo de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Nela “a cultura [é] pensada,

como uma narrativa discursiva que pode ser desconstruída e lida do avesso, sem ser jamais desconsiderada” (NOLASCO, 2005, p.19), pois a narrativa de Bueno (re)visita, (re)pensa e (re)constrói “as diferenças sociais, culturais, políticas e étnicas que hibridizam o mundo e as pessoas contemporâneas” (NOLASCO, 2005, p.19).

Bueno (re)produz as identidades culturais em sua narrativa quando se preocupa com a diversidade e mistura os seus materiais culturais, lendo os textos literários e os textos históricos como material que traz e faz a diferença. Sua preocupação não é só (re)contar, mas re(produzir) fatos que marcam essa diferença. Bueno, e aqui tomamos as palavras de Culler de empréstimo, “trata os artefatos culturais como textos a ser lidos e não objetos que estão ali simplesmente para serem contados [...] (apud NOLASCO, 2005, p.20). Pensamos o mesmo que Culler em relação à narrativa *Amar-te a ti nem sei se com carícias*: “Os estudos literários podem ganhar quando a literatura é estudada como uma prática cultural específica e as obras são relacionadas a outros discursos” (CULLER Apud NOLASCO, 2005, p.20). Quando o relacionamos a outros discursos, *Amar-te a ti nem sei se com carícias* representa “[...] o convite a reflexão e a constante busca de uma voz crítica que não se deixa levar por uma dicção piegas ou pela angélica unanimidade do coro dos contentes” (SOUZA apud NOLASCO, p.21). Seja nos momentos em que a linguagem é oitocentista, quinhentista, ou na linguagem de um escritor contemporâneo, pode-se perceber na narrativa que existem diálogos, mesmo que estes estejam entrelaçados ao silêncio sobre a história, a literatura, a memória cultural nacional e a universal.

Ainda ontem, ao tempo do imperador, o ano da graça de 1850 me pega aos dez e a Elvira vizinha dos treze – o que, nos meninos daquele tempo, era ainda a pura infância. Tudo ignorava-se aos treze e, muito mais, aos dez. Mal – saídos das fraldas, observa-se nas creanças de hoje a perda precoce da inocência. As meninas de treze parece aspiram a concorrer em velocidade com o século, ou é o século que pronto as devora e convoca para suas obrigações sem esperança - `a esta idade já lá estão contratando bodas e os meninos de dez cedo iniciam a sucessão dos pais. Há pressa em todas as cousas – necessário correr e correr. E não correm assim - para onde? – céleres, as horas do novo tempo? Ou tudo são saudosismos de um septuagenário esquivo, cansado já do mundo novidadeiro em que vivemos nós os contemporâneos? Temos visto - Nem bem termina o anúncio de um novo invento e já outro pretende fazer público as engrenagens de sua engenharia. O século, este, é lento. Lento em terminar, e morituro. Aquele tempo, não – andávamos à solta, subindo as árvores [...] (BUENO, 2004, p.127)

Acima podemos ler a mistura do contemporâneo ao passado que marca a narrativa. É quando Leocádio rememora o passado e se vê jovem ao lado de sua irmã

Elvira. Leocádio tece seus comentários misturando os séculos e dando sua opinião a respeito dos acontecimentos atuais, especialmente sobre a precoce iniciação sexual das meninas e dos meninos no mundo contemporâneo.

Os personagens, no capítulo *Matar a um homem*, discutem o passado quando conversam sobre guerras, não só a do Paraguai, mas também sobre a Guerra da Criméia. Em seus diálogos, Leocádio acusa Licurgo de conhecer outras guerras só pelos livros de história; de só ter informação das guerras por meio de textos. Dessa forma o passado é compreendido no presente com os paradoxos que lhe são atribuídos, uma das marcas da “metaficção historiográfica”.

Veja você a Guerra da Criméia... E não era aquela uma guerra justa? Os russos...

- Que sabes dos russos ou dos turcos, Licurgo? Mal tinhas saído dos cueiros quando aquela guerra hedionda se fez... [...] – interrompi, ainda mais ríspido, posto que tudo para o jovem oficial era uma alocução em torno de beatitudes das refregas e das excelsitudes das batalhas, mesmo que para tanto tivesse que ir buscar aos livros de História [...] Sinto perder terreno, os argumentos não me saem satisfatórios [...] (BUENO, 2004, p.50-51).

Segundo Santos (2008), “Kristeva concebeu a intertextualidade tendo por norte a observação de que ‘Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto’ [...]” (2008, p.2). *Amar-te a ti nem sei se com carícias* emaranha um rol de intertextualidade com textos já existentes e dá legitimidade a eles por meio da linguagem reelaborada.

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final [...], ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede (FOUCAULT *apud* HUTCHEON, 1991, p. 167).

Percebem-se referências a outros livros no romance de Bueno: Xavier de Maistre torna-se referência em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, como o faz Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, quando o próprio Brás comenta a forma livre da narrativa no capítulo que se refere Ao leitor. Xavier de Maistre está também na obra de Almeida Garrett:

Este último é tido pelos estudiosos como o grande mestre de Machado. A quem por certo influenciou tanto na produção de *Memórias póstumas*, quanto do Memorial, fechando-se a cadeia. Então é fácil perceber que Bueno, em posse de tais informações, trabalhou [...] seu texto a partir dessas claras influências (BITTENCOURT, 2005, p.2).

Outro aspecto que evidencia a ficção sobre a ficção é a leitura que Leocádio faz do texto de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* em relação ao *Dom Casmurro*. Os dois romances estão repletos de dúvidas, pois os fatos são narrados da ótica dos narradores, que contam as suas verdades.

Esse elemento abre a leitura porque tudo aquilo que pode ser pode ao mesmo tempo não ser, [...]. [Leocádio é um escravista, conservador, ladino e culto. Contraditório e misterioso, oculta-se ou pavoneia-se a seu gosto, tornando-se um um homem falível cujas opiniões e valores deve o leitor pesar muito bem – a palavra é muito importante e tem um valor na precisão, que não pode ser descartado. Não há maniqueísmos (BITTENCOURT, 2005, p.2-3).

Licurgo e Lavínia, como Capitu e Escobar, têm em sua convivência uma relação mais íntima, o trânsito livre de um na casa do outro, afinal, são amigos. Ou será que são algo mais? Essa dúvida permanecerá; trata-se de uma convivência de amizade ou existe algo mais entre eles? A dúvida em Machado de Assis permanece até hoje. Será tudo fruto da mente de Leocádio ou de Bentinho? Ou tudo não passa de meras suposições, meras desconfianças, nada a que a mídia deva dar atenção ou deva publicar? O que se lê é que Leocádio não vive sem Licurgo, é quase dependente dele, sente raiva e ao mesmo tempo ciúmes. Existe um “[...] jogo de esconde-esconde [...] de um dizer não dizendo de um não dizer dizendo tudo...” (BUENO *apud* BITTENCOURT, 2005, p.4).

O narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* revela o uso do cânone por intermédio dos personagens Leocádio, Lavínia e Licurgo, transformações de Casmurro, Capitu e Escobar. “Nessa altura de nossas vidas, [século XXI] saturadas de crimes por todos os lados, dos reais aos imaginários, a resolução de um mistério não faz mais sentido para a literatura” (SUZUKI JR, 2008, p. 3).

O que faz sentido é perceber a hipocrisia e o fictício que era e é a história brasileira. Por intermédio da linguagem, da paródia e do narrador, é revelada “[...] a condição de ilha artificial que é o país. Se nós não temos a percepção do outro dentro de casa, como vamos perceber a multidão de outros fora dela?” (AMÂNCIO *apud* MARTINS, 2009, p.1). A ironia está marcada por meio do cinismo existente nas relações humanas, alegorizado no casal Leocádio e Lavínia, que a princípio pensamos serem os protagonistas do romance. Com o passar da trama, os protagonistas transformam-se em Leocádio e Licurgo. Além de protagonista, Licurgo passa a ter mais

importância na narrativa do que Lavínia; o enredo gira em torno de Licurgo e não de Lavínia. Passamos a enxergar Capitu em Licurgo e Casmurro em Leocádio.

As duas narrativas partilham a história e o momento social, preocupando-se em (re)escrever a história do Brasil e não em desvendar o mistério sobre o adultério ou a morte dos personagens. Não estamos comparando as leituras das duas narrativas, mas a forma da sua escrita. O enredo é outro; os personagens equivalem-se; o discurso difere. Em *Dom Casmurro* revela-se nos personagens a marca do século XIX, enquanto em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* revelam-se personagens de um contexto contemporâneo a nós, misturados a personagens de séculos passados, e neles um processo cultural dinâmico.

Bueno revela, por intermédio do discurso dos personagens, a lacuna oficial. A transformação cultural é informada mediante um novo olhar e assim a lacuna histórica é preenchida e percebida pelo leitor. Nesse processo rompe-se com uma forma de narrar tradicional e evidencia-se uma nova forma de apresentar a criação literária. Bueno abre espaço a novas abordagens discursivas, com outras formas de ver a tradição e as mudanças culturais da história. “A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto” (HUTCHEON, 1991, p.157).

John Gledson (2005), em sua leitura sobre *Dom Casmurro*, revela a trajetória seguida por Machado de Assis e compara os personagens Bento e Manduca a acontecimentos históricos:

Se encararmos Bento como o Brasil (mais precisamente como, o Império), torna-se fácil ver Manduca como o Paraguai, [...] Em Manduca, a combinação de pobreza e instinto agressivo quadra bem com a “personalidade” do país sob Solano López. Mais curioso, e que vem em apoio ao meu argumento, é a especulação cínica de Bento acerca dos ‘pecados’ que envolvem cada um dos lados[...] O Paraguai, nos trinta anos finais do século passado, esteve espiando as consequências de um curto período de agressão, quando sob Solano López, decidiu enfrentar pela força o Brasil e a Argentina (GLEDSON, 2005, p. 123).

Assim, seguindo os passos de John Gledson, leremos *Amar-te a ti nem sei se com carícias* por meio de um salto alegórico, no qual podemos encarar Licurgo como o Paraguai. Licurgo é aventureiro, sem escrúpulos; mesmo assim Leocádio parece ser capaz de tudo por ele. Segundo a historiografia tradicional, o ditador paraguaio Solano Lopes era aventureiro, sem escrúpulos e ambicioso. Gledson (1991, p.125) também nos

diz isso: “[...] O povo paraguaio combateu pelo ditador, quase até a aniquilação. No começo [...] eram as aventuras e ambição de Solano López que tornaram a guerra necessária”.

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* pode-se perceber detalhes históricos como se não fossem fatos, para mostrar os registros falhos da história.

[...] mas o que tem a ver o estatuto da legítima defesa com o ataque em massa contra a indiarada?

- Simples Leocádio José, muito simples – a indiarada o que sempre quis foi a nossa pele. Aqui na esquina, o capoeira atenta contra um corpo individual e aqueles lá, nos Paraguaus, atentam contra o corpo coletivo da pátria, meu caro. Uns e outros o que são? Fundadas ameaças contra a vida!

- mas aí já entras no terreno do Direito Público, matéria que sabes, sou por demais versado....[...]

-Público ou, que importa, Leocádio José? Que importam as leis frente ao capoeira da esquina [...] (BUENO, 2004, p.53).

No romance o leitor tem acesso aos fatos ocorridos na história de maneira que ele se questione sobre o que ele de fato conhece dela, estabelecendo vínculos com o mundo político e dando a si mesmo a oportunidade da consciência necessária a uma crítica quanto ao fazer político no Brasil, e não simplesmente a aceitação dos escritos históricos.

[...] uma Guerra que ainda hoje nos envergonha e humilha – desde a rendição paraguaia em Cerro Corá, em 1870, ali onde as tropas leprosas e maltrapilhas de Solano Lopes só então entregaram os pontos frente ao Exército imperial do afetado Conde d’Eu. Os livros que estudamos na escola não contam da história nem o começo [...] (BUENO, 2009, p.2).

Os fatos históricos oficiais sobre a Guerra do Paraguai, apresentados por Licurgo, causam em Leocádio certa desconfiança em relação às autoridades militares e aos meios de comunicação, desconfiança da qual foi acometida, também, a população. O que se tem é a evidência de uma mistura entre os relatos ficcionais e a história. O passado histórico e o literário se confundem e se confrontam. Percebemos esse confronto quando Leocádio cita frases de obras de outros autores em seus textos, aludindo à sua presença na narrativa, e com a mesma força subverte esse poder pelo viés da ironia, dando ao histórico um gosto de fictício. “Só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 157).

Ainda passeiam pela narrativa referências a peças de teatro, à música, às artes plásticas: “Costumava dedilhar qualquer cousa de Mozart ao piano” (BUENO,

2004, p.71); “Um quadro de Monet que, parece, nos define o século [...]”(BUENO, 2004, p.45). A voz do historiador incorpora a voz do artista, afirmando a importância da arte na cultura de uma sociedade. Em passagem do capítulo *Tardes Velhas de Oito Lustros*, Leocádio sente saudades dos tempos em que a família reunia-se para ouvir sua irmã Elvira dedilhar, em seu novo piano, óperas e outros gêneros musicais.

O plano histórico também traz consigo a economia do Brasil, por intermédio da referência às fábricas de pianos que se instalaram por aqui quando do processo de modernização. Havia a fábrica de pianos Essenfelder, instalada em Curitiba em 1909 (cf. SELL, 2008, p.1). O piano foi um símbolo histórico de poder para a sociedade burguesa brasileira. E Bueno não se esqueceu desse momento, trazendo-o para a narrativa:

Pois aquela tarde, entre tantas, haveria de restar em nossas histórias pessoais como um evento de sempre doce recordação – a chegada, a chácara da Tijuca, de um magnífico piano Stepwood, reluzente, exalando indefectível odor a mogno.

Mãos, movimentações, saias e dedos- d. Flora, Leocádio José Prata, primas velhas e creados próximos, tias longínquas e tios bisbilhoteiros, a mana Elvira capaz de tirar das teclas uma ária de Puccini, o que se viu, aquela vez, na chácara da Tijuca, foi música e conagraçamento, risos e a alma esgarça e mesquinhas do mundo. O piano como que tornara a reunir a família e, melhor, dissipando inda que provisoriamente, suas miúdas misérias.

Não sei aonde tenha ido parar o piano, mas são de seus acordes dele a toda saudade desta hora aqui, na qual movido pela recordação e o cansaço, furtiva uma lágrima brota-me do canto do olho – sem pudor nem pejo (BUENO, 2004, p.68-69).

Machado de Assis, em *Quincas Borba*, também faz menção à importância dos pianos para as jovens da sociedade burguesa de seu tempo: “Maria Benedita declarou à prima que estava pronta a aprender piano e francês, [...] Palha é que a persuadiu [Maria Augusta] finalmente; disse-lhe que [...] eram o mínimo dos adornos de uma educação de sala” (ASSIS, 1997, p.114).

O narrador situa o indivíduo na passagem da história e mostra que o povo pode ser manipulado. Ao investigar os modelos culturais do Brasil por meio da paródia intertextual da metaficção historiográfica, Bueno “[...] apresenta uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos” (HUTCHEON, 1991, p.164).

[...] A inclusão da ironia e do jogo jamais implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista. A compreensão errônea desse aspecto é sinônimo da compreensão errônea da natureza de grande

parte da produção estética contemporânea – mesmo que sirva para uma teorização mais organizada (HUTCHEON, 1991, p. 48).

A metaficção historiográfica está presente na imprevisibilidade dos acontecimentos, que aguçam os sentidos e a busca do sentido, não deixando os fatos no esquecimento. A desigualdade social gerou conflitos e extorsões, não só no mundo ficcional, mas igualmente no mundo real. Em meio a um cenário de acontecimentos inesperados e de grande vulto, como a mudança de um regime para outro, está o não-resgate do negro na sociedade brasileira. A narrativa de Bueno ficcionaliza, entre tantas, essa figura histórica que foi marginalizada. Com a releitura do sofrimento na figura histórica do negro, o autor revê os valores humanos, morais e a ideologia burguesa da sociedade brasileira não somente do século XIX, mas de hoje também.

A metaficção historiográfica também está presente em outra relação com o *Dom Casmurro*: não se sabe se o narrador diz quem realmente é. Em *Amar-te a ti nem sei se com carícia* temos o suposto crime de Lavínia no Cais Pharoux, na cidade do Rio de Janeiro, local onde foi encontrado seu corpo. Licurgo ou Leocádio, quem foi o culpado? Não se sabe, pois há ainda a possibilidade de uma terceira pessoa ter estado no local. Licurgo diz ter visto um vulto, um homem com Lavínia minutos antes no local do crime. Observamos que, como Casmurro, tanto Licurgo como Leocádio pode estar falseando as informações. No entanto, ao engendrar sua história, Bueno não é fiel ao *Dom Casmurro*, pois quem morre em Machado é o suposto amante de Capitu, Escobar, e em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, o suposto amante, Licurgo, permanece vivo. A narrativa distorce propositadamente os fatos, pois essa é uma característica da metaficção historiográfica, na qual se tem a possibilidade de rever e repensar o passado.

O leitor deve seguir as pistas deixadas pelo narrador. No caso da obra de Bueno, com o pastiche na forma e a intertextualidade na escrita, é possível reconhecer a metaficção no contexto, por meio dos vestígios textualizados do passado tanto na literatura quanto na história. O leitor será capaz de observar esses traços por intermédio da ironia.

Em *O Nome da Rosa*, Umberto Eco afirma: ‘Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada’ (1983, 1984, 20). As estórias que *O Nome da Rosa* reconta são as da literatura (escritas por Conan Doyle, Borges, Joyce, Mann, Eliot e outros) e as da História (crônicas medievais, testemunhos religiosos). Esse é o discurso parodicamente duplicado da intertextualidade pós-modernista (HUTCHEON, 1991, p. 167).

Em *Discurso Histórico e Narrativa literária*, Leenhardt e Pesavento (1998) tratam de questões referentes às fronteiras do conhecimento, analisadas a partir da relação entre a história e a literatura.

Reabriu-se o debate em torno da verdade e da ficção, do real e do imaginário, do simbólico e da finalidade das narrativas, da reconfiguração do tempo e da recepção do texto.

Neste amplo campo da reflexão a história e a literatura se entrecruzam como leituras possíveis de uma recriação imaginária da realidade. [...] Abalando certezas, questionando racionalidades, formulando novos problemas, a contemporaneidade da discussão é inegável, justamente porque se defrontam questões controvertidas e instigantes. Assumir este campo de entrecruzamento serve para partir de uma postura na qual se entende as narrativas literárias e históricas como formas diferenciadas de percepção e leitura do real (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998, contracapa.).

A ideologia é só uma das formas de ver o texto literário infiltrado no texto histórico, ou vice-versa. Tanto as narrativas históricas quanto as ficcionais têm um fio condutor ideológico, que sustenta o discurso social, dando um rumo diferente ou disciplinador ao que deveria ser aleatório. Todo questionamento sobre a narrativa ficcional de ordem histórica, ou sobre a própria narrativa histórica, encontra um veio em que a sua produção é vinculada a contextos sociais, a um período da história ou a vozes ideológicas que sobressaem. Eni P. Orlandi (2005, p.142) afirma que: “[...] todo texto, oral ou escrito, traz consigo um conjunto de versões possíveis que o rodeiam [...] ao lado de um texto formam-se famílias parafrásticas de tudo o que se poderia dizer”.

A narrativa em questão faz um alerta sobre as imagens que o Estado lança sobre a sociedade. Por isso a história é desconstruída e passa a ser lida, “[...] a partir das diferenças internas e heterogêneas que caracterizam qualquer nacional [...], as diferenças culturais de um povo ou lugar (local) podem e devem constituir uma nação maior sem que tais diferenças precisem ser apagadas, desconsideradas” (NOLASCO, 2006, p. 10-11). *Amar-te a ti nem sei se com carícias* pode ser lido ainda em relação às proposições de Fredric Jameson:

É mais seguro entender o conceito de pós-modernismo como uma tentativa de pensar historicamente o presente em uma época que já esqueceu como pensar dessa maneira. [...]; o pós-modernismo, entretanto, busca rupturas, busca eventos em vez de novos mundos, busca o instante revelador depois do qual nada mais foi o mesmo, busca [...] os deslocamentos e mudanças irrevogáveis na *representação* dos objetos e do modo como eles mudam (JAMESON, 2004, p. 13).

Ao trazer para a narrativa a crônica, o autor *de Amar-te a ti nem sei se com carícias* marca o período e o tempo histórico. No capítulo intitulado *Cousas Archaicas*, existe um trecho original da crônica referente ao conflito entre o rei português D. Dinis (1279-1325), casado com a rainha Isabel de Portugal, e seu filho D. Afonso. Essa crônica está no livro: *Vida e milagres de dona Isabel, Rainha de Portugal*, de J. J. Nunes (cf. GIMEMEZ, 2005, p.40). Os discursos sobre as divergências políticas entre o rei português e seu filho no século XIV são materiais linguísticos que formam o texto que conta a história da desestabilização do reino português e como a Rainha Santa Isabel agiu como mediadora do conflito. A crônica citada por Bueno mostra esse fato histórico de séculos passados, marcando a intervenção da rainha. Por meio da narração de Leocádio e do gosto de Licurgo pela crônica, adentramos no universo medieval português, tomando conhecimento de fatos históricos universais e do entrelaçamento político dos dois regimes monárquicos, o brasileiro e o português. Sobre conflitos bélicos, lembramos que durante a Guerra do Paraguai havia um rei no Brasil. Segue trecho da crônica citada por Bueno e que pertence ao livro de J. J. Nunes:

Depois que esta rainha [dona Isabel] veo a Portugal, recreceo discórdia entre elrey D. Dinis e o infante D. Affonso, seu irmão; e esta rainha, vendo esta discórdia e este mal entre elles, e cercando elrey alguns logares, que o infante tinha, e filiando-os, paranom recrecer discórdia mair e dano em a terra, tratou esta rainha per si e por seu conselho e por prelados e outros homens bons aueença entre elrey e o infante, seu irmão, e, para se fazer paz e concórdia, entregou a elrey a Villa de Sintra, que Ella tinha de Sá mão delrey, e deu elrey outros logares ao infante para se manter com elles [...] (BUENO, 2004, p. 152-153).

Ainda no capítulo *Cousas Archaicas*, Bueno assinala o tempo em que os textos eram escritos a mão, não existindo, ainda, tecnologia suficiente para sua impressão. Sendo na forma da paródia de Hutcheon ou do pastiche de Jameson, o que se vê é um texto imitando o estilo de outro, ou seja, textos de uma narrativa dentro de outra narrativa, sem isso ser caracterizado como plágio.

O pastiche está presente na obra dos escritores contemporâneos a nós, pois eles têm suas produções em estilos muito semelhantes, mas cada um com o seu próprio jeito de narrar estilos iguais.

O pastiche, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta. Mas é uma prática neutra, sem a motivação ulterior da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*, comparado ao qual aquilo que está sendo imitado é muito cômico. O pastiche

é a paródia vazia, a paródia que perdeu seu senso de humor: o pastiche está para a paródia assim como está essa coisa curiosa – a prática moderna de uma espécie de ironia vazia – para o que Wayne Booth denomina de ironias estáveis e cômicas, digamos, do século XVIII. (JAMESON, 2004, p.29).

Esse fato é percebido na fala de Leocádio sobre as crônicas. Leocádio imita o estilo de outro autor sem ironizar o original, valendo-se dele para escrever ao seu próprio jeito.

[...] Licurgo tomou poses e graça apaixonada pela *Chronica* militar antiga [...] só o trecho anotado a mão, em caligrafia tecida de colcheias, a *chronica* colhida da *crestomatia* arcaica de um tal Padre Nunes dizendo de Santa Isabel e D.Dinis, reanotada agora neste caderno[...]
Cultivava a língua primeira, o Licurgo, e me dizia, aquele tempo, cheio de ares, fidalgo, e de face erguida [...] lembrando e tornando a lembrar datas, batalhas, feitos heróicos, estratégias de cavalo e espada, a marcha dos turcos, as Pelópidas, o cerco de Lisboa, os teatros das guerras sujas de si e de seu sangue [...]. a guerra, flor monstruosa, para nosso galhardo oficial[...]
Licurgo passou a amar o quinhentismo [...] (BUENO, 2004, p. 153-155).

Registre-se, também, a importância das crônicas na divulgação do contexto histórico ao qual pertencem e na promoção de reflexões sobre um momento histórico passado, fazendo menção a personagens históricos do passado, com a realidade dos tempos marcada e de onde o leitor pode tirar material para a sua compreensão.

O romance de Bueno entretém dois momentos e duas vozes: a primeira é a voz do narrador, relatando o fato real, por meio da *chronica* real portuguesa, e o segundo momento é o relato do narrador, discursando sobre os fatos ficcionais. A primeira passagem traz a crônica na linguagem dos quinhentos e escrita como tal, com a voz arcaica de seu narrador. E em outro momento, no mesmo capítulo, a voz é oitocentista; é a voz de Licurgo, lendo e escrevendo sobre crônicas de sua própria história. Em seu relato, Leocádio, além de relatar acontecimentos de sua própria vida, por intermédio de Licurgo, se identifica com a história da rainha, em se tratando das guerras, e ainda identifica-se como mediador dos conflitos de Leocádio. Ele narra, como se estivesse referindo-se à crônica da Rainha Santa Isabel, todos os seus momentos conflituosos com Licurgo, quando ele também interferiu e perdeu parte de suas poses. Contudo, o tom de Leocádio é irônico ao falar dos feitos de Licurgo, que nem se comparam aos da rainha, e desafia os acontecimentos de uma vida inteira de Licurgo.

Com a diferença que agora constituíam peças de museu da sua dele diligente memória, a guerra, flor monstruosa, para nosso galhardo oficial quase como uma figura de retórica – fosse o ataque aos polacos ou os recalcitrantes

embates de Alcácer-Quibir. Cousa a que agora se opunha, posto que inteiramente a favor da República, e admirador de Deodoro. Deodoro, veja-se só... Deodoro, logo quem!... Não havia outro, Licurgo?... Vai memória igualmente velha [...] ler no antigo [...] o presente [...] (BUENO, 2004, p.154-155).

Entendemos que o autor, quando dá voz à personagem feminina, utiliza técnicas pós-modernas de criação, destoando do universo masculino em que se enquadra a narrativa e justificando a sua marca metaficcional.

Os constantes questionamentos de Leocádo e de outros personagens, os textos fragmentados, as vozes polifônicas, a digressão temporal, os textos de outras narrativas nessa narrativa, o leitor sendo apresentado na qualidade de interlocutor, na medida em que aceita os apelos e participa da narrativa: tudo isso nos habilita dizer que o romance *Amar-te a ti nem sei se com carícias* está repleto de referências que podem marcá-lo como metaficção historiográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu quero sempre o inusitado, embora não haja nada de novo sob o Sol, como nos ensina sabiamente o Eclesiaste... Mas a literatura é de uma ampliação do inimaginável, inesgotável. De todas as artes a que me parece mais poderosa no sentido de ampliação do imaginário. Em respeito a essa “natureza”, que é dela a sua maior marca, acho, a rigor, que nada mais faço do que honrar isso, ao lançar mão dessas possibilidades... [...] sou um reescritor por excelência, tanto pela artesanania obsessivo-flaubertiana do meu processo de criação propriamente dito quanto pelo reandar caminhos já andados movido por novos pés e quiçá, outros olhares. Reolho, reescuto, releio as coisas, [...] (BUENO *apud* AMARANTE, 2009, p. 2).

Amar-te a ti nem sei se com carícias possui muitas características que o definem como Romance Histórico. O autor, quando escreve, usa técnicas modernas, dando voz aos marginalizados (subvertendo os modelos clássicos), utilizando fragmentos textuais, a polifonia, a intertextualidade – esta última por meio da carnavalização, da paródia, da dialogia e da heteroglossia. A Guerra do Paraguai é apresentada como crítica à versão oficial; quem fala sobre ela são Leocádio, que é escravocrata, e Licurgo, que participou nos campos de batalha como oficial.

Verificamos que em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* existe o diálogo entre a História e a Literatura sob a forma de ficção. Os discursos históricos são (re)visitados, permitindo ao leitor uma rememoração do passado. Isso ocorre nos momentos em que o leitor reconhece, na narrativa, recortes referentes a fatos ocorridos na História do Brasil. Por intermédio da rememoração literária do passado, o leitor pode perceber que a maneira de escrever narrativas no século XXI é diferente daquela utilizada no século XIX. As narrativas contemporâneas ou o Novo Romance Histórico reinterpreta os fatos históricos, utilizando recursos da ficção.

O romance histórico contemporâneo brasileiro (assim como o ‘novo romance histórico’ internacional) tem uma atitude bem diferente: [do romance histórico tradicional] ele reinterpreta o fato histórico, lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambigüidade até a presença do fantástico, inventando situações, deformando fatos, fazendo conviver personagens reais e fictícias, subvertendo as categorias de tempo e espaço, usando meias-tintas, subtextos e intertextos – recursos da ficção e não da história -, trabalhando, enfim, não no nível do que foi, mas no daquilo que poderia ter sido. Consequência da descrença contemporânea nas chamadas grandes narrativas totalizadoras, esse novo romance histórico aponta para o individual, para o fragmento, para a percepção atomizada do mundo que

caracteriza o homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta a sua versão de uma História possível. Consequência também da globalização, que, intensificando as relações econômico-sociais em escala mundial, desterritorializa o homem, tentando elidir diferenças espaciais e temporais, as quais, embora reinterpretadas, voltam irreprimíveis na ficção histórica (PELLEGRINI, 2007, p. 5).

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, personagens ficcionais convivem com os históricos, em situações inventadas, em fatos distorcidos propositadamente, contados ao avesso, por metáforas, e permeados pela ironia e pela ambiguidade. Não existe a preocupação com o conceito de verdade; ela pode ser percebida pelo leitor sob versões e pontos de vista variados; é o leitor quem definirá qual a versão que mais o convence, de acordo com a leitura que ele é capaz de fazer da obra.

O narrador de *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, por nós definido como Leocádio Prata, aparelha-se na referência a textos clássicos e na auto referencialidade; é por meio dessas referências que o autor externa seu modo de produção, passando ao leitor a impressão de que ele, leitor, participa da criação da narrativa. “O narrador sabendo-se voz de tantas outras vozes, apresenta uma ou mais versões da história. [...] esse narrador faz desaparecer as fronteiras espaciais e, principalmente as temporais” (ESTEVES, 2008, p. 63). A narrativa de Bueno mostrou a verossimilhança dos fatos históricos e não a história como verdade absoluta.

Segundo Seymour Menton (1993), para que uma novela seja histórica é necessário que a ação se passe em um passado não experimentado pelo autor. Na narrativa estudada, a ação se passa entre 1850 a 1914, portanto em um tempo passado, que o escritor não vivenciou. Nesse sentido Weinhardt (2006, p. 188) afirma que: “Figurar um tempo que não é o nosso não significa necessariamente apresentar o passado histórico. A ação romanesca pode se situar no passado, longínquo ou próximo, e não realizar qualquer questionamento da história”.

Afirmamos que em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, existe a (re)leitura irônica da história oficial, observada por intermédio dos múltiplos pontos de vista já apresentados nesta dissertação. Bueno questiona a história quando apresenta a Guerra do Paraguai, tema relevante para a história do Brasil do século XIX, sob o olhar dos personagens Leocádio e Licurgo:

[...] e aqui confesso sem receio, era o de colocar Licurgo frente à culpa que, parece, em absoluto, não cultivava apesar da guerra de onde acabava de chegar [...] as brancas mão de oficial, dos índios paraguaios seguramente tintas de sangue... E acresço, ao menos com a convicção que é, para todos, de mim, pública:

- Sabes que nenhuma simpatia nutro igualmente pela negrada[...]

- Concordo, Leocádio José Filho. Concordo em tudo. [...] E aí, frente à ameaça de perder a vida, sou eu agora quem vos indago, meu amigo: perderias a existência, assim de graça, ou matarias por ela?

[...], mas o que tem a ver o estatuto da legítima defesa com o ataque em massa contra a indiarada?

- Simples, Leocádio José, muito simples, - a indiarada o que sempre quis foi a nossa pele. Aqui na esquina, o capoeira atenta contra um corpo individual e aqueles lá, nos Paraguaus, atentam contra o corpo coletivo da pátria meu caro. Uns e outros o que são? Fundadas ameaças contra a vida!

Primeiro matamos e depois vamos ver, pelas leis, se somos ou não homicidas. Esse é que é o caso (BUENO, 2004, p.51-52-53).

O autor utiliza-se de termos pejorativos como “negrada” e “indiarada” para, por meio de personagens como Leocádio, um escravocrata, fazer pensar e criticar a escravidão, o autoritarismo, a crueldade da burguesia brasileira do século XIX e a Igreja Católica: “- Para você, matar ou não matar a um homem, dá na mesma e a religião mais íntima, esta da qual não tens nenhuma, **esta há de sempre ficar de fora** (BUENO, 2004, p. 53. Grifo nosso).

Assim com as técnicas da ficção, Bueno soube somar acontecimentos históricos e literários, (re)escrevendo, sob a forma de ficção histórica, a sua Narrativa Histórica Contemporânea onde

[...] Literatura e ficção não são sinônimos. O discurso, conforme as normas literárias, pode enquadrar-se na convenção de ficcionalidade, ainda que esta não seja sua condição indispensável. Já no discurso histórico a submissão à convenção de veracidade é indispensável (MIGNOLO *apud* WEINHARDT, 2002, p. 117).

Em meio às técnicas utilizadas por Bueno para (re)escrever a História, encontram-se equivalências do discurso histórico, literário e político. Eis como Bueno responde à pergunta feita em entrevista ao *Diário Catarinense*, de 16 de maio de 2009: “Seus textos são também narrativas de resistência, textos políticos?” (AMARANTE, 2009, p.3):

Sim, todos sem exceção, ou têm a pretensão de o serem... Penso que um exemplo mais a mão é o meu romance Amar-te a ti nem sei se com carícias. Um decassílabo perfeito para uma nação imperfeita, no dizer do crítico Marcelo Pen, da Folha de S.Paulo. Prosa de duas faces: ao mesmo tempo em que homenageia a bela e encantada última Flor do Lácio, num português trabalhado no que tem de mais castiço, em sua pureza mais essencial, gozo e

tiro o maior sarro da retórica brasílica, a retórica parlamentar, vigente até hoje, a retórica judiciária, a retórica da vida burocrática, bacharelesca, no amplo sentido, data vênia [...], em que congelam o nosso idioma... Digo e assumo: sou um guevarista hasta La derradera ternura... Não confundir com o nefasto ‘fidelismo’ que fez de Cuba uma ilha stalinista, uma ditadura cruel e policialesca... Mas, sim, a utopia do Che do mundo como só uma ilha de concórdia e desassombrado amor... Ninguém vive sem utopia... A minha, agora, é essa, eu, que participei da resistência à asquerosa ditadura militar brasileira – a utopia de um guevarismo terno e eterno... (BUENO *apud* AMARANTE, 2009, p.3).

O autor criou um estilo literário para cada representação, como percebemos no capítulo *Um Aprendiz do Verso*, em que escreve um *sêxtuor* (música cantada por seis vozes), em forma de poesia:

Assim cantado fica o seu geral aspecto:
 Seu rosto de papoila um quase-nada oblongo,
 E, em festa para o ar, lançado como um feto,
 Seu busto, o principal assunto em que me alongo,
 Por ver que nele estão, como um gomil repleto,
 Os dois globos do seio unidos num ditongo! (BUENO, 2004, p.97).

Em vista dos exemplos citados ao longo da dissertação e das análises empreendidas, afirmamos que a obra de Bueno pode ser lida com diferentes olhares e pelo viés do literário e do histórico. Há também uma inquietação, uma oscilação em relação à língua portuguesa, tanto na sua variante brasileira quanto lusitana. Bueno recria a nossa língua portuguesa em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, mesclando-a com palavras de diferentes idiomas: o francês, o inglês o italiano, o espanhol e português arcaico. “[...] a literatura sempre me pareceu isso. Uma coisa mágica, encantada, para além de toda ‘formação’, ‘conhecimento’, ‘saberes’, ‘erudições’. Por isso não entendo os romanches que proliferam por aí, [...]”. (BUENO *apud* AMARANTE, 2009, p. 2).

Entendemos que a preocupação de Bueno ao (re)escrever os fatos passados era (re)fundir e fundar uma realidade em que os fatos históricos e os ficcionais dessem à História um pouco de poesia e à ficção um pouco da realidade empírica. A (re)escrita, conduzida por meio de uma linguagem fragmentada e irônica, forma uma totalidade particular, na qual as fantasias do poeta e as “verdades” do historiador juntam-se, revelando um mundo em harmonia. Essa técnica pôde ser usada porque todos – ou quase todos – os leitores contemporâneos têm a informação ao seu alcance. Hayden White afirma que

[...] a teoria crítica contemporânea nos permite acreditar, de um modo mais confiante do que nunca, que “poetizar” não é uma atividade que paira sobre a vida ou a realidade [...] mas representa um modo de práxis que serve de base imediata para toda atividade cultural [...]. As obras de ficção se -Roman Jakobson estiver certo – em geral não versarão apenas sobre o seu assunto presuntivo, mas também sobre a própria linguagem e a relação problemática entre linguagem, consciência e realidade – inclusive a própria linguagem do escritor (2001, p.142-143).

Em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* Bueno (re)escreveu fatos dos séculos passados renovados por um processo de transformação da narrativa histórica, pois ele utilizou documentos históricos e literários dos séculos XIX e XX, reorganizou-os como faz um historiador contemporâneo e construiu a sua narrativa como faz um poeta/escritor. Dessa mesma maneira percebemos que sua criação foi alicerçada em um processo de pesquisa, porque, ao colocar em seu texto a História, o autor a (re)construiu, deu a ela não somente novas (e suas) interpretações, mas a alternativas delas serem (re)discutidas como se faz no Novo Romance Histórico, ou na Metaficção Historiográfica.

Cria-se, então, um discurso ficcional muito próximo do histórico, quando outras obras são examinadas e a partir delas é desenvolvido um novo método de ver a História factual. O olhar que percebemos é do marginalizado, contado por um escrivocrata que pauta seus relatos pelo olhar da ironia, dizendo uma coisa, porém insinuando outras tantas. A sátira também contribui para realçar momentos importantes de um contexto histórico que o autor não viveu, mas que aconteceram e foram importantes na História brasileira. Bueno segue desvendando e retalhando o que a História oficial não mostrou. Se o leitor estiver atento, perceberá, como nós percebemos, que a escrita de *Amar-te a ti nem sei se com carícias* foi feita para que a exploração, a exclusão e o autoritarismo, inseridos em meio às homenagens aos escritores e personalidades consagrados, venham à luz do entendimento.

Hyden White (2001, p.137) assevera que: “Embora os historiadores e os escritores de ficção possam interessar-se por tipos diferentes de eventos, tanto as formas de seus respectivos discursos como os seus objetivos na escrita são amiúde os mesmos”.

No texto de Bueno, percebemos que “[...] as coisas importantes estão além das palavras, mais ainda são intensamente reais, e até mais reais por não serem articuladas ou nomeadas” (HUTCHEON, 1991, p. 233).

Notamos ainda a pressão social, o comportamento da burguesia em meio à luta de classes, e a História se construindo no relacionamento dos personagens. A

evolução social está presente nas metáforas usadas por Leocádio; este sai do centro e se coloca à margem, e em uma birosca encontra-se com um negro (supostamente um escravo forro) de um porte físico magnífico, que além de levar as suas patacas leva-lhe muito mais. Observamos que em *Amar-te a ti nem sei se com carícias*, os preconceitos étnicos e sexuais tomam um lugar de revolução, desde o século XIX até hoje.

Além disso, encontramos em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* as características propostas por Seymour Menton¹⁸ (1993, p.42-43), o que nos possibilita a inscrevê-lo na categoria de Novo Romance Histórico Brasileiro.

Demonstramos, ao longo desta exposição, que os fatos histórico-sociais dos tempos idos são transformados em obra de arte. História e Literatura caminhando lado a lado, compondo a matéria para a criação da narrativa de ficção de Bueno.

Dessa forma afirmamos que a História do Brasil está presente em *Amar-te a ti nem sei se com carícias* e que esse romance de Bueno pode ser inscrito na categoria de narrativas ficcionais históricas contemporâneas brasileiras, pois vemos nele a História (re)escrita pela visada do ficcional.

Não pretendemos com isso esgotar o assunto. O que podemos dizer é que esta pesquisa está aberta para outros olhares, que também cabem na narrativa. Nossa (re)leitura de *Amar-te a ti nem sei com carícias* contribuiu para que o adjetivo “histórico” tenha lugar de destaque ao lado da expressão “narrativa de ficção”. Entendemos que a Literatura pode contar a História e mesmo modificá-la.

Amar-te a ti nem sei se com carícias pode, por meio de outros estudos, continuar sendo um veículo de informações sobre a sociedade brasileira, não só de séculos passados, mas também deste século XXI. Que o histórico, na narrativa de Bueno, seja mais um modo de olhar o entorno pelo olhar crítico, irônico e satírico da Literatura.

¹⁸ Características já comentadas a partir da p. 53 desta dissertação.

REFERÊNCIAS

A) DO AUTOR:

BUENO, W. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

_____. *Inventário de uma desilusão*. Disponível em: <<http://www.guata.com.br/Tirando%20de%20letra/080207TLresenhafabiocampana.htm>> Acesso em: 23 jan.2009.

_____. *Ficção do sul africano John Maxwell Coetzee mina o humanismo original que já foi o melhor de nossas esperanças*. Disponível em: <<http://allenvaz.blogspot.com/2007/11/espera-dos-brbaros-jm-coetzee.html>> Acesso em: 01 set.2008.

B) SOBRE O AUTOR:

AMARANTE, D. W. A primeira idade de Wilson Bueno. *Diário Catarinense*, 16 maio 2009. Disponível em:

<<http://www.clicrbs.com.br/diariocatarinense/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a>> Acesso em: 18 maio 2009.

ATTICO C. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. Disponível em: <<http://www.leialivro.com.br/texto.php?uid=3297>> Acesso em: 16 jul.2008.

BITTENCOURT, G. F. *A moessa da sorrelfa: Wilson Bueno invade o século 19 com fina ironia à Machado de Assis*. Disponível em: <Tudoparaná.globo.com/rascunho> Acesso em: 02 abr. 2005.

CARNEIRO, F. *Romance moderno ao estilo antigo- Wilson Bueno recria prosa do século 19*. Disponível em: <http://www2.uerj.br/~clipping/0000842_v.htm> *Jornal do Brasil*. Idéias, 18 set. 2005, p. 5. Acesso em: 2 abr. 2005.

CASTELLO, J. Paiol Literário - Bate papo entre Bueno e José Castello. Disponível em: <<http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0...>> Acesso em: 28 jan.2007.

DANTE FILHO. Nosso grande conflito é a crueldade. Entrevista com Wilson Bueno. *Papéis – Revista de Letras*, Campo Grande, Ed. da UFMS, v. 8, n. 16, p.7-11, jul. /dez. 2004.

DIEGUES, D. A Fabulosa Aventura de Wilson Bueno. *Coyote – Revista de Literatura e Arte*, Londrina, n. 3, p. 19-25, 2002.

GIRON, L. A. *Poesia sem fim: Em fascinante romance noir, Wilson Bueno viaja por diversos registros de tempo e linguagem*. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR67021-6011,00.html>> Acesso em: 6 out.2007.

PEN, M. Entrevista Literatura: *Decassílabo perfeito para nação imperfeita*. Disponível em:< <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2484;1.shl>> Acesso em: 2 jul. 2007.

_____. *Romance de Wilson Bueno insinua os “pecados” de ontem e de hoje*. Disponível em: <www.secrel.com.br/jpoesia/marcelopen2.html> (*Folha Online*) Acesso em: 02 abr. 2005.

SILVA, R. S. *Meu tio Roseno, a cavalo, de Wilson Bueno: uma leitura*. Três Lagoas, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras), Câmpus de Três Lagoas, UFMS.

SNEGE, J. *Entrevista com Wilson Bueno*. Disponível em <<http://www.genocities.com/SoHo/Lofts/1418/bueno.htm?200610>> Acesso em: 10 dez. 2006.

VENTURELLI, P. C. *A precisão das palavras em uma narrativa não linear – Wilson Bueno renova o romance*. Disponível em: <http://www.container-inc.org/clipping/jornal_biblioteca.pdf> Acesso em: 16 jul. 2008.

C) GERAL:

ACHUGAR, H. *Planeta Sem boca*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ADORNO, T. W. *Engagement*. In: _____. *Notas de Literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 51-71.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269-273. (Coleção Os Pensadores).

_____. Lírica e sociedade. In: _____. *Textos Escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 193-207.

ALTHUSSER, L. *Aparelhos Ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado*. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Introdução crítica José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ASSIS, J. M. M. de. *Dom Casmurro*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1974. (Coleção Travessias).

ASSIS, J. M. M. de. *Quincas Borba*. Porto Alegre: L &PM, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. ABNT – NBR 6023. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

AVELAR, I. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, M. A pessoa que fala no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1993. p. 134-163.

BARBOSA, P. L. N. O papel da imagem e da memória na escrita jornalística da história do tempo presente. In: GREGOLIN, Maria do Rosário (Org.). *Discurso e Mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003. p. 111-124.

BATISTOTE, M. L. F.; DURIGAN, M. Discurso e História: aspectos identitários do povo Paresi. In: OLIVEIRA, Dercir Pedro de (Org.). *O livro da concentração: o lingüístico e o literário*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2006. p. 45-71.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 196-221.

_____. O autor como produtor. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 120-136.

- BERNARDINI, A. Orelha da obra de Wilson Bueno. In: BUENO, Wilson. *Amar-te a ti nem sei se com carícias*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- BOSI, A. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.118-135.
- _____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BRUM, J. A. *O Desenvolvimento Econômico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes Petrópolis; Ijuí: Editora UNIJUÍ, 1999.
- BURKE, P. *O que é História Cultural?* Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- _____. A invenção da história. *Folha de S.Paulo*, 11 set. 1994. Caderno Mais! p. 6.
- CANDIDO, A. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 1999.
- _____. A personagem do romance. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.53-80.
- CARNEIRO, F. Wilson Bueno: quem escreve lê de novo. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p.265-268.
- CASTRO, M. L. D de. A Dialogia e os efeitos irônicos. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, Dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997. p. 129-137.
- CERTEAU, A. de. Operação História. In: GOFF, J. Le.; NORA, P. (Org.). *Fazer História – Novos Problemas*. Trad. Maria Eduarda Correia. São Paulo: Livraria Bertrand, 1977.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- COMPAGNON, A. *O demônio da Teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- COSTA NETO, B. Esaú e Jacó como romance histórico: algumas vozes. *Revista Letras*, Curitiba, Ed. da UFPR, n.58, p.47-67, jul./dez. 2002.
- COSTA, E. V. da. *Da senzala à colônia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

COUTO, S. P. Mitos e lendas da idade média. *Revista Leituras da História*, São Paulo, Escala, n.5, p. 19, 2008.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma Introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, U. Pós-escrito a O Nome da Rosa. In: _____. *O nome da rosa*. Trad. Letzia Zini Antunrs e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ESTEVES, A. R. Considerações sobre o Romance Histórico (No Brasil, no limiar do século XXI). *Revista de Literatura, História e Memória*. Narrativas de Extração Histórica, UNIOESTE, Cascavel, v. 4, n. 4, p. 53-66, 2008.

_____. O novo romance histórico brasileiro. In: _____. ANTUNES, Letícia Zini (Org.). *Estudos de Literatura e Lingüística*. São Paulo: Arte e Ciência, 1988. p.123-158.

ESTIVIL, P. V. C.; FLECK, G. F. Metaficção e Polifonia: recursos narrativos presentes em Cristóbal Nonato (1987), de Carlos Fuentes. *Revista de Literatura, História e Memória*. Narrativas de Extração Histórica, UNIOESTE, Cascavel, v. 4, n. 4, p. 79-89, 2008.

FIORIN, J. L. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: _____. BRAIT, Beth. *Bakhtin, Dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997. p.29-324

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.

FRANCO, H. B. G. (Org). *A economia em Machado de Assis: o olhar oblíquo do acionista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GIMENEZ, J. C. *A rainha Isabel nas estratégias políticas da Península Ibérica: 1280 – 1336*. Curitiba, 2005. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GREGOLIN, M. R. V. O Acontecimento discursivo na mídia: Metáfora de uma breve história do tempo. In: _____ (Org.). *Discurso e Mídia: a cultura do espetáculo*. São Carlos: Claraluz, 2003. p. 95-110.

GUERRA, V. M. L. A compreensão do discurso escrito: um estudo da autoria nos relatórios de estágio. In: _____. OLIVEIRA, Dercir Pedro de (Org.). *O livro da concentração: o lingüístico e o literário*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2006. p. 45-71.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004. p.7-97.

- HELLER, A. *O cotidiano e a História*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- HOBBSAWM, E. Ranger, T. *A invenção das Tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOLANDA, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, F. *Pós Modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: _____. KAPLAN, E. A. (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 25-44.
- LACERDA, D. P. *Do Imaginário o Real: a história (re) contada em A Casa das Sete Mulheres*. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em História da Literatura), UFRGS.
- LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.
- LEENHARDT, J. A construção da identidade pessoal e social através da história e da literatura. In: LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998. p. 41-50.
- LEITE, S. U. João Cabral e a ironia icônica. In: _____. (Org.). *Crítica de Ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.79-88.
- LIBBY, D. C.; PAIVA, E. F. *A Escravidão no Brasil: relações sociais, acordos e conflitos*. São Paulo: Moderna, 2000.
- LIMA, L. C. *História. Ficção.Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LUKÁCS, G. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.11- 42.
- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos Discursos*. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.
- MALARD, L. *Literatura e Dissidência Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

- MARQUES, C. J. Guerra ao trabalho escravo. *Revista Isto É*, São Paulo, n. 1980, 10 out. 2007. p. 19.
- MARTINS, K. R. S. A História (re) contada em um Farol no Pampa, de Letícia Wierzchowski. *Revista de Literatura, História e Memória*. Narrativas de Extração Histórica, UNIOESTE, Cascavel, v. 4, n. 4, p. 127-138, 2008.
- MASSAUD, M. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MELLO, J. *O Capitalismo tardio*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MENDONÇA, M. Capitu, a tragicomédia de uma dúvida. *Revista Época*, Globo, Edição Especial, n. 551, 8 dez. 2008. p. 154-155.
- MENEZES, M. A. Cabarés, a morada dos notívagos. *Revista Leituras da História* (Núcleo Ciência e Vida), São Paulo, Escala, n. 1, p. 16-23, 2007.
- MENTON, S. *La Nueva Novela Histórica de La América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- NEVES, L. de A. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. *História Oral: Revista da Associação Brasileira de História Oral*, São Paulo, Associação Brasileira de História Oral, v. 3, n.3, p. 109-116, jun. 2000.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: No movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- _____. Maio de 1968: Os silêncios da memória. In: ACHARD, P. *et al.* Achard, P. *et alli. O Papel da Memória*. Trad. e intr. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2007. p. 59-67.
- _____. Análise de Discurso. In: RODRIGUES, S. L; ORLANDI, E. P. (Orgs.). *Discurso e textualidade*. Campinas: Pontes, 2006.
- _____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2005.
- _____. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, São Paulo: Pontes, 2002.
- _____. *Discurso do confronto: velho e novo mundo*. São Paulo: Cortez, 1990.
- ORTIZ, R. Uma cultura internacional-popular. In: _____. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003. p. 105-145.
- OZOUF, M. A Festa sob a Revolução Francesa. In: GOFF, J. Le; NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetivos*. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998. p. 216-232.

PÊCHEUX, M. *O Discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2002.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, P. *et al.* *O Papel da Memória*. Trad. e intr. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 2007. p. 49-56.

PESAVENTO, S. J. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: _____. LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998. p. 17-40.

PIGLIA, R. *Três propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. (Séries Breves).

REIS, R. (Re)Lendo a história. In: _____. LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998. p. 233-249.

_____. O Espaço da Latino-Americanidade. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, Lima, año XIV, n. 27, p. 25-37, 1º sem. 1988.

REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA – CULT. São Paulo, Lemos Editoriasl, n. 37, p. 46-51, nov. 1997.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o Romance Moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 75 -97.

SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. (Org.). *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SEGATTO, J.A.; Baldan, M. L. *Sociedade e Literatura no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

SELIGMANN-SILVA, M. *História, Memória, Literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2003.

SILVA, F. de A.; BASTOS, P. I. de A. *História do Brasil*. São Paulo: Moderna, 1985.

SILVA, J M. *Metaficção Historiográfica em Santa Evita*. Curitiba, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Paraná.

SILVA JUNIOR, R. O. *Galvez imperador do Acre: O discurso do romance e a ficcionalização da História*. Rio Grande, 2006. Dissertação (Mestrado em História da Letras), Fundação Universidade Federal do Rio Grande.

SOUZA, S. J. E. *Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Magistério, Formação e Trabalho Pedagógico).

STEIGENBERGER, F. F.; FERNANDES, L. C. A Formação Discursiva do Trabalho: Marcas do Silêncio no Discurso Sindical. *Entretextos – Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem/Programa de Pós-Graduação em Letras*, Departamento de Letras, Londrina, UEL, v. 5, p. 267-282, jan./dez. 2005.

TAFARELLO, P. C. *Sobre meninos e homens: introdução ao estudo da identidade do pedófilo*. Três Lagoas, 2007. Dissertação (Mestrado em Letras), Câmpus de Três Lagoas, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

TRASK, R.L. *Dicionário de Linguagem e Lingüística*. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2004.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Trad. António José da Silva Moreira. Lisboa: Edições 70, 1971.

VILLA, M. A.; FURTADO, J. P. *Caminhos da História*. São Paulo: Ática, 2002.

WATT, I. *A ascensão do Romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEINHARDT, M. Uma leitura de *la nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. In: MOREIRA, M. E.; CAIRO, L. R. V. (Orgs.). *Questões de Crítica e de Historiografia Literária*. Porto Alegre: Nova Prova Ed., 2006. p. 185-192.

_____. Ficção e história: retomada de antigo diálogo. *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n.58, p.105-120, jul./dez. 2002.

_____. *Mesmos crimes, outros discursos? Algumas narrativas sobre o contestado*. Curitiba: Editora UFPR, 2002. p. 11-23. (Série pesquisa; n.45).

_____. Messianismo e Figurações Literárias – O Caso dos Muckers. *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n. 55, p.79-89, jan./jun. 2001.

_____. Considerações sobre o Romance Histórico. *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n.43, p. 49-59, 1994.

WHITE, H. *Meta-História: a imaginação histórica no século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001.

D) DA INTERNET:

ALVES, Tatiana Batista. *Literatura e História como reinvenções do passado*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/artedubitoergosum/orientando06.htm>>. Acesso em: 6 jul. 2007.

BARRETO, R. G. *Análise de Discurso: Conversa com Eni Orlandi*. Disponível em:<<http://www.revistateias.proped.pro.br/index.php/revistateias/article/viewfile/210/209>> Acesso em: 23 ago.2008.

BAUMGARTEN, C. A. *O novo romance histórico brasileiro*. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduação/ed/pdf/via04/via04_15pdf>. Acesso em: 13 abr. 2008.

BRASIL. A.; Rolin, O. Cuento. A. *Prosa, Política e História*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1640>>. Acesso em: 7 out. 2007.

CARREIRA, S. de S. G. A representação do outro em tempos de pós-colonialismo: uma poética de descolonização literária. *Revista Eletrônica do Instituto Humanidades*. Disponível em: <<http://unigranrio.com.br/letras/revista/index.html>>. Acesso em: 17 jun. 2007.

_____. *Memorial do Convento*. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/memor.htm>>Acesso em: 3 set. 2007.

CELMER, N. G. *Cães da Província: metaficção historiográfica*. Disponível em: <<http://www.laab.com.br/res-caes-c.pdf>>. Acesso em: 03 marc.2007.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro no final do século XX: quatro leituras*. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4118/3119>>. Acesso em: 4 jan.2009.

_____. *A literatura conta a história: um caso de metaficção historiográfica espanhola contemporânea*. Disponível em:

<www.ile.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos_literatura_espanhola/Antonio%20Esteves.doc>. Acesso em: 4 jan.2009.

FIGUEIREDO, V. F. de. *O Romance Histórico contemporâneo na América Latina. Da alegria e da angústia de diluir fronteiras*. Disponível em: <<http://members.tripod.com/~1filipe/vera.html>>. Acesso em: 5 jul. 2007.

GALANTE, R. *História do Automóvel no Brasil*. Disponível em: <http://dealeronline.com.br/ed34/print/_artigohistorico.htm>. Acesso em: 9 set.2007.

GUERRA, J. L. *Guerra da Crimeia: 1853-1856*. Disponível em: <<http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/guerra-da-crimeia/guerra-dacrimeia1.php>>. Acesso em: 16 out.2008.

GUERRA, V. M. L. *A análise do discurso de linha francesa e a pesquisa nas ciências humanas*. Disponível em: <http://www.sciencult.uems.br/trabalhos/Vania_Maria_Guerra.doc> Acesso em: 27 abr.2009.

HAUTOUM, M. *Relato de um certo Oriente*. Disponível em: <<http://pt.shvoong.com/books/1705168-relato-um-certo-oriente/>>. Acesso em: 4 maio 2008.

IMIGRAÇÃO Japonesa no Brasil – 1908 ~2008. Nossa História. *História da Imigração - Parte 1 e Parte 2*. Disponível em: <<http://www.imigracaojaponesa.com.br/nossahistoria.html>>. Acesso em: 21 nov.2008.

LACERDA FILHO, M. *Nova História Cultural e Micro-História – uma breve Reflexão sobre suas Origens*. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=5619>. Acesso em: 28 mar.2008.

LAUDARES, M. T. *A arte de perfumar-se*. Disponível em: <<http://finissimo.com.br/etiqueta/2007/09/25/a-arte-de-perfuma-se/>>. Acesso em: 22 ago.2008.

LEITE, M. Q. *O silêncio na interação: O que se quer dizer?* Disponível em: <http://www.gel.org.br/4publica_estudos_2004/4publica_estudos2004_pdfs_comunic/o_silencio_interacao.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2008.

MARTINS, F. *Estranhamento óbvio-diálogo com Moacir Amâncio*. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/resenha8_1.htm>. Acesso em: 1 fev.2009.

MILANESI, D. A. *Sobre a guerra do Paraguai*. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/005/06his_milanesi.htm>. Acesso em: 1 jul.2008.

- MOREIRA, C. R. B. *Salásbata*. Disponível em: <<http://baudefragmentos.blogspot.com/2008/05/fogo-no-livro-numa-das-passagens.html>>. Acesso em: 10 jul. 2008.
- MOSCATELI, R. *A narrativa histórica em debate: algumas perspectivas*. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/006/06moscateli.htm>>. Acesso em: 1/jul./2008.
- NAVARRO, R. *O que foi a Guerra do Ópio?* Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/historia/pergunta_287860.shtml>. Acesso em: 16 out. 2008.
- NERY, A. C. *Um dos textos fundamentais da Literatura diz especialista*. *Gazeta do Povo Online* 28/07/2006 Disponível em: <<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/educacao/conteudo.phtml?tl=1&id+585693tit=>>> Acesso em: 9 dez. 2007.
- NOLASCO, E. C. Caldo de cultura: a pesquisa dos estudos culturais na pós-graduação. *Guavira Letras. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul*, ano I, n. 1, ago. 2005. Disponível em: <<http://www.ceul.ufms.br/guavira/downloads/revguavira001.pdf>>.
- ORLANDI, E. P. *A Língua Brasileira*. Disponível em <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid==S0009-67252005000200016&script=sci_art...>> Acesso em: 4 ago. 2008.
- _____. *Silêncios: presença e ausência*. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=38&id=456>> Acesso em: 5 nov.2008.
- PELLEGRINI, T. *A ficção brasileira hoje: caminhos da cidade*. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~rdl/rdl53/53pdf/53pellegrini.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2007.
- PESAVENTO, S. J. *Encontros e desencontros da ficção com a história*. Disponível em: <<http://www.traca.com.br/?pag=clip20051212>> Acesso em: 7 out. 2007.
- PINTO, M. de A.; LOSSO, R. ; PAULA, R. M. Re-visitando a História dos Estados Unidos: a “metaficção historiográfica” em *The Book of Daniel* (1971), *Beloved* (1987) e *The Things they Carried* (1990). Disponível em: <<http://www.mafua.ufsc.br/marcelarhiago.html>>. Acesso em: 10 out. 2007.
- ROMÃO, L. M. S. e PACÍFICO, S. M. R. *O Grito do silêncio*. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/ogrito.html>>. Acesso em: 27/abr./2008.

REICHMANN, B. T. *O que é metaficção?* Narrativa Narcisista: o paradoxo metaficcional, de Linda Hutcheon. Disponível em: <http://lcm.uniandrade.br/mestrado/prod_docente/oqueemetaficcao.pdf>. Acesso em: 3. set. 2007.

SANTOS, R. C. Z. *O credo da dúvida ou do amorismo da memória*. Disponível em: <http://www.geminaliteratura.com.br/2008/literatura_jul2008_rosanazanellato.htm> Acesso em: 16 out. 2008.

SELL, Z. M. N. *Pianos Essenfelder*. Disponível em: <http://www.container-inc.org/clipping/jornal_biblioteca.pdf> Acesso em: 6 ago. 2008.

SILVA, E. T. R. (Digitalizador) Fonte: TAUNAY A. D'E. Visconde de. *A retirada de Laguna-episódio da guerra do Paraguai*. São Paulo: Ediouro. (Prestígio). Texto proveniente de: Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa. <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. A Escola do futuro da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv00304a.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2008.

SINDER, V. A reinvenção do passado e a articulação de sentidos: o novo romance histórico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, p. 253-264, 2000. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/21.pdf>> Acesso em: 9 jul. 2007.

SUZUKI JR. M. *O Caso Morel* – Textos publicados na folha. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/07/1997080601.html>>. Acesso em: 4. abr. 2008.

TFOUNI, F. E. V. *Interdito e o Silêncio*: duas abordagens do impossível na linguagem. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0802/07.htm>>. Acesso em: 14 out. 2008.

WEINHARDT, M. *Retornos de Capitu*. Revista Letras, Curitiba, n.61, Especial, p.315-323, 2003. Editora UFPR. Disponível em: <<http://www.ispla.su.se/gallery/bilagor/capitu%20weinhardt.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2008.

_____. *A República dos Bugres: A Atenas da América ou uma Botocúndia?* Disponível em: <<http://www2.let.uu.nl/solis/PSC/P/PVOLUMEONEPAPERS/P1WEINHARDT.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2008.

_____. *Mil anos menos cinquenta: nosso passado português e feminino*. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegações/article/View/3685/2835>>

Acesso em: 23 ago.2008.

WEINSTEIN, B. A pesquisa sobre identidade e cidadania nos EUA: da Nova História Social à Nova História Cultural. *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script+sci_arttext&pid=S0102-01881998000100011&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 27 mar.2008.